UNIVERSITÉ MICHEL DE MONTAIGNE BORDEAUX 3

ÉCOLE DOCTORALE MONTAIGNE-HUMANITÉS – ED 480

Thèse de doctorat en Études Anglophones

présentée par Yves DAVO

NEW YORK, 11 SEPTEMBRE 2001 : LA FICTION ÉTASUNIENNE À L'ÉPREUVE DU CHOC



Sous la direction de Madame le Professeur Elyette Benjamin-Labarthe

Soutenance le 9 décembre 2013

Membres du jury :

Monsieur le Professeur Rédouane Abouddahab, Université du Maine
Madame le Professeur Pascale Antolin, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
Monsieur le Professeur émérite Daniel Royot, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
Monsieur le Professeur Arnaud Schmitt, Université Montesquieu Bordeaux 4
Monsieur le Professeur Emmanuel Vernadakis, Université d'Angers

Tous les supports insérés dans la présente étude

(photographie de couverture, illustrations en annexe, films sur DVD)

sont reproduits avec l'aimable autorisation des auteurs et/ou producteurs des œuvres.

REMERCIEMENTS

Ce travail de recherche est le fruit d'une collaboration étroite avec plusieurs personnes sans lesquelles celui-ci n'aurait jamais vu le jour :

Je tiens en tout premier lieu à adresser mes plus sincères remerciements à Madame Elyette Benjamin-Labarthe qui fut pour moi une directrice de thèse attentive et toujours disponible. Je la remercie en particulier pour la confiance qu'elle m'a témoignée à chaque étape de cette aventure, pour ses encouragements dans des moments plus difficiles, pour sa présence, subtile et toujours vigilante. Sa rigueur scientifique, ses précieux conseils et sa clairvoyance m'ont beaucoup appris. Ils ont été et resteront des moteurs dans mon travail de chercheur.

Je tiens également à remercier tous les membres de mon équipe d'accueil *Climas*, et en particulier sa directrice Madame Nathalie Jaëck, pour l'intérêt et l'attention critiques qu'ils ont su porter à ce travail, pour leurs remarques instructives et le dialogue toujours éclairant dans la mise en œuvre de mes recherches.

Cette étude n'aurait tout simplement pas pu aboutir sans le soutien logistique, moral et avisé de Monsieur et Madame Massias, Joëlle, Lionel, Guy, Aude, Michaël et Gautier...à toutes et tous, encore merci.

Enfin, je dédie ce travail à ma mère, ma sœur, mon frère, si loin, si proches, et bien sûr à mon père, qui n'a pas pu en voir l'aboutissement et qui en aurait été si fier...

Et, au-delà de tous ces remerciements,

Pour Élodie

Pour Samuel

SOMMAIRE

INTRODUCTION..... 11

L'ONDE APORÉTIQUE OU L'IMAGINAIRE À L'ÉPREUVE DU RÉEL.....27

1. L'EFFET DE SIDÉRATION.....30

A. LES POTENTIALITÉS DU LANGAGE.....33

110 Stories : New York Writes After September 11, éd. Ulrich Baer (2002) ;

September 11, 2001 : American Writers Respond, éd. William Heyen (2002).

B. UN RECUEIL DE POÉSIE POUR TOUT RECUEILLEMENT.....56

Naomi Shihab Nye, *19 Varieties of Gazelle : Poems of the Middle East* (2002).

2. DIRE L'IRREPRÉSENTABLE ?.....67

A. L'ART, L'ATROCITÉ, L'ART TROP CITÉ.....68

Thane Rosenbaum, « Art and Atrocity in a Post-9/11 World » (2004).

B. DU NOIR À LA LUMIÈRE.....76

Alejandro González Iñárritu, *11'09''01, September 11* (2002).

3. L'IMPÉRATIVE MISE EN FICTION.....93

A. UN ÉPISODE PARADOXAL.....94

The West Wing, Saison 3, Épisode 1 (2001).

B. L'IMAGINAIRE MIS EN ÉCHEC.....106

William Gibson, *Pattern Recognition* (2003).

L'ONDE ÉTHIQUE OU L'AUTEUR À L'ÉPREUVE DU RÉCIT.....117

1. LE TRAVAIL DE MÉMOIRE, ENTRE COMMÉMORATION ET REMÉMORATION.....119

A. CHOC HISTORIQUE / HYSTÉRIQUE ?.....120

Fiorenza Menini, *Untitled* (2006).

B. L'ENTRELACS DES MÉMOIRES.....130

Jonathan Safran Foer, *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005).

2. L'ESTHÉTIQUE AU SERVICE DE L'ÉTHIQUE.....146

A. « OUTRENOIR » AUTOBIOGRAPHIQUE.....146

Art Spiegelman, *In the Shadow of No Towers* (2004).

B. LA MULTIPLICATION DES VOIX POUR DIRE LES « MOI ».....164

Ronald Sukenick, *Last Fall* (2005).

3. L'APPEL DE L'ALTÉRITÉ.....189

A. PORTRAIT D'UN TERRORISTE.....189

John Updike, *Terrorist* (2006).

B. EN TERRE (COM)PROMISE....213

Laila Halaby, *Once in a Promised Land* (2007).

L'ONDE CATHARTIQUE OU L'ÉVÉNEMENT À L'ÉPREUVE DU TEMPS....232

1. LA DIMENSION MYTHIQUE DE L'ÉVÉNEMENT....236

A. L'EXHUMATION DU DÉJÀ-VU....236

Michal Kosakowski, *Just Like the Movies* (2006).

B. UNE APOCALYPSE POST-11-SEPTEMBRE ?....252

Cormac McCarthy, *The Road* (2006).

2. LE DÉPASSEMENT DU TRAUMATISME....270

A. RENOUER LE LIEN....270

Jay McInerney, *The Good Life* (2006).

B. SORTIR DU PASSÉ....279

Don DeLillo, *Falling Man* (2007).

3. LE TEMPS DE LA RECONSTRUCTION....291

A. POUR EN FINIR AVEC LA COMMÉMORATION....291

Alissa Torres, *American Widow* (2008).

B. EXORCISER L'ARABOPHOBIE....313

Amy Waldman, *The Submission* (2011).

CONCLUSION.... 325

ANNEXES.... 336

BIBLIOGRAPHIE.... 342

CHRONOLOGIE DU CORPUS SÉLECTIONNÉ....343

AUTRES ŒUVRES CITÉES....348

CORPUS THÉORIQUE....353

CORPUS CRITIQUE....356

SÉLECTION D'ŒUVRES SUR LE 11-SEPTEMBRE....372

REGARDS ÉTRANGERS SUR LE 11-SEPTEMBRE....374

INDEX.... 376

INTRODUCTION

And so the twenty-first century finally begins.
Paul Auster, « Random Notes – September 11, 2001,
4:00 P.M. », p. 35.

Le 11 septembre 2001, le détournement simultané de quatre avions de ligne au décollage des aéroports de Boston (Massachusetts), Dulles (Virginie) et Newark (New Jersey), suivi de leur crash sur des sites hautement symboliques des États-Unis d'Amérique, ont marqué de leur sceau tragique la vie de millions de personnes, sur le sol étasunien comme dans le monde, témoins frappés de stupeur devant les écrans de télévision. L'ampleur inattendue des attaques, jamais vue encore sur le sol national, explique le choc extra-ordinaire ressenti face à l'événement ce matin-là. En effet, par la béance de la façade du quartier général du département de la Défense en Virginie, par le crash du vol 93 de la *United Airlines* au sud-est de la ville de Pittsburgh en Pennsylvanie, mais aussi, et surtout, par l'effondrement des tours jumelles du *World Trade Center* à Manhattan, les attaques du 11 septembre 2001 signalent un point de rupture historique qui symbolise, par l'effroi engendré, l'entrée dans un vingt-et-unième siècle sombre et menaçant, celui

que décrit Paul Auster[1]. Ce jour-là, à 8h46, l'avion du vol 11 de la compagnie *American Airlines* s'encastre dans la tour nord du *World Trade Center*. À 9h02, c'est le vol 175 de la *United Airlines* qui finit sa course dans la tour sud. Celle-ci s'effondrera cinquante-six minutes plus tard, avant la chute de la tour nord, à 10h28. Dans leur destruction, deux mille sept cent quarante-six personnes trouveront la mort. Passé le moment de stupéfaction, ces actes ont été appelés « terroristes », mis en œuvre par le groupe islamiste Al Qaïda, et donc qualifiés d'attentats, même si le terme a pu être remis en question pour des raisons idéologiques[2], voire sémantiques, comme par exemple chez le philosophe Alain Badiou :

> ''Attentat'' est un mot inapproprié, il évoque les bombes nihilistes sous le carrosse du Tsar, l'attentat de Sarajevo, il a une résonance ''fin de siècle'', mais de l'autre siècle. En ce début de millénaire, l'évidence de l'affect enregistre l'extraordinaire combinaison de violence, de calme, d'acharnement silencieux, d'organisation, d'indifférence au feu, au supplice et à la destruction, qu'il faut pour obtenir dans ces conditions techniques raffinées la mise à mort, au cœur d'une grande capitale, de plusieurs milliers de gens quelconques, de travailleurs ordinaires.[3]

Au-delà de ces questions, ou plutôt remises en question politiques, il reste

1 Paul Auster, « Random Notes – September 11, 2001, 4:00 P.M. » in *110 Stories : New York Writes After September 11*, éd. Ulrich BAER, New York, NY : New York UP, 2002, pp. 34-36.

2 Nous parlons ici par exemple des théories du complot qui ont fleuri au lendemain des attaques, dont le livre du français Thierry Meyssan *L'Effroyable Imposture* est significatif (voir bibliographie).

3 Alain Badiou, *Circonstances, 1 : Kosovo, 11 septembre, Chirac/Le Pen*, Paris : Éditions Léo Scheer, 2003, p. 45-46.

indéniable que l'événement survenu le 11 septembre 2001 s'est inscrit de façon indélébile dans l'imaginaire contemporain parce qu'il a été, dès les premiers instants, médiatisé à l'extrême. Il est sans doute l'un des événements les plus documentés de l'histoire humaine. À travers les images télévisuelles, photographiques, vidéographiques produites par des amateurs ou des professionnels, le monde entier a pu en suivre le déroulement minute après minute. On estime ce premier public à un milliard de personnes. Ainsi, par leur force télégénique, voire iconique, les images des attaques se sont instantanément gravées dans notre imagination, telle une « scène primitive », expression fort éclairante utilisée par le sociologue Jean Baudrillard pour souligner l'impact psychanalytique des attentats sur les téléspectateurs du monde entier[4].

À ce titre, Jorge Lozano, professeur à l'université de Madrid, nous prévient d'emblée : « Le 11 septembre 2001, l'impact des deux appareils d'*American Airlines* sur les tours jumelles du World Trade Center de New York est filmé en direct. À l'origine était l'image »[5]. Cette citation nous semble résumer avec exactitude et concision la singularité de ces événements destructeurs : ils ont donné lieu à un direct télévisuel planétaire ; pour la première fois, un acte d'ampleur historique a ainsi été re-joué en boucle sous le regard sidéré des téléspectateurs du monde entier. L'effet de « spectacle »[6] auquel ces attaques ont donné lieu par le biais

4 « De toutes ces péripéties nous gardons par-dessus tout la vision des images. Nous devons garder cette prégnance des images, et leur fascination, car elles sont, qu'on le veuille ou non, notre scène primitive ». Jean Baudrillard, *L'Esprit du Terrorisme*, Paris : Galilée, 2002, p. 36.

5 Jorge Lozano, « Sémiotique de l'événement et explosion » in *La Terreur Spectacle : Terrorisme et Télévision*, éd. Daniel DAYAN, Bruxelles : De Boeck, 2006, p. 75.

6 « c'est la radicalité du spectacle, la brutalité du spectacle qui seule est originale et irréductible. Le spectacle

de la télévision a conduit à un brouillage des affects, tant sur la forme que sur le fond, puisque nous savons avec Guy Debord que « [l]e spectacle ne veut en venir à rien d'autre qu'à lui-même »[7]. Il a ainsi été vécu d'emblée comme un choc de nature spectaculaire.

LE 11 SEPTEMBRE COMME CHOC

Le direct a induit une proximité qui isole le téléspectateur dans son rôle de témoin du choc, en même temps qu'il constitue une preuve d'authenticité de l'événement. Le substantif « événement » est par ailleurs à prendre ici au sens fort, car le « 11 septembre », qui passe du statut de date, non connoté affectivement, à celui d'événement tragique, n'est pas un geste qui s'enracine dans une durée, dans une histoire officielle ou canonique, mais plutôt une transformation de l'état du monde, une sorte de météore entrant en collision avec notre univers, une discordance, selon le sens que le philosophe Paul Ricœur donne à ce terme :

> Au plan narratif, l'événement est ce qui, en survenant, fait avancer l'action : il est une variable de l'intrigue. Sont dits soudains les événements qui suscitent un revirement inattendu - « contre toute attente » (*para doxan*), dit Aristote, pensant aux « coups de théâtre » (*peripeteiai*) et aux « effets violents » (*pathé*). D'une façon générale, toute discordance entrant en compétition avec la concordance de l'action vaut

du terrorisme impose le terrorisme du spectacle », Baudrillard, *op. cit.*, p. 40.

7 Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris : Gallimard, 1992, p. 21.

> événement. Cette conjonction intrigue-événement est susceptible de transpositions remarquables au plan historiographique[8].

La notion d'intrigue définie par Paul Ricœur répond ici au surgissement inattendu des attaques du 11 septembre 2001 sur le sol américain[9], lesquelles ont été vécues et décrites comme un choc. Selon nous, traverser un choc semblable à celui du « 11 septembre », c'est franchir un seuil, entrer dans un monde radicalement différent de celui que l'on quitte. Si le choc, ou discordance catastrophique, était progressif, nous pourrions peut-être parler de transition, de phénomène en paliers, de degrés. Mais il ne saurait y avoir de degrés dans l'effet de choc puisque celui-ci opère de manière foudroyante. Aussi induit-il une neutralisation de la raison coïncidant avec une exacerbation des affects face à l'impensable, mise en scène de manière propre à fasciner dans les images télévisuelles. L'élément fondateur de la présente étude repose donc sur le pouvoir de l'image, et partant, sur celui de la représentation du choc, plus que sur les causes politiques et idéologiques qui ont mené à cet accident criminel, même si nous serons amenés à les évoquer. De façon caractéristique, les nombreuses séquences représentant l'événement « 11 septembre » ont contribué à construire celui-ci comme « concept », qu'il convient maintenant d'expliciter.

LE 11 SEPTEMBRE COMME « CONCEPT »

8 Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Éditions du Seuil, 2000, p. 313.

9 Nous avons choisi d'utiliser les termes « américain » et « étasunien » de manière équivalente, même si ce choix sémantique nous semble dénoter une certaine idée expansionniste, voire hégémonique, sur laquelle la présente étude se devra de revenir.

Il nous apparaît capital à ce stade liminaire de réfléchir au processus de nomination tel qu'il s'est approprié la tragédie pour la figer dans une terminologie euphémisante qui signifie bien plus que la seule date, déréalisant ainsi les attaques en évacuant dans une certaine mesure la réalité. La manière de nommer cet événement est en effet symptomatique : ce n'est pas la « Nuit de cristal » ni « l'Anschluss », ce n'est pas « Pearl Harbor » ni « la Chute du Mur de Berlin » : c'est, uniquement, le « 11 septembre », une simple date dans toute son imprécision, sans indication d'année. Selon un sondage datant de 2006[10], 30% des Américains ont d'ailleurs oublié l'année des attentats du 11 septembre 2001, alors que 95 % d'entre eux se souviennent qu'ils ont eu lieu un 11 septembre. Ces deux pourcentages consacrent la domination de l'expression « 11 septembre » (*9/11*) pour nommer l'événement. L'unité syntagmatique « 11 septembre » s'est effectivement nominalisée et adjectivée dès le lendemain de la catastrophe, désignant un référent unique répondant à la fonction pragmatique du nom propre[11]. De fait historique déterminé et intimement ressenti, la date des attaques devient ainsi un fait paradigmatique, point aveugle du discours médiatique, circulant d'article en article sans que son interprétation soit remise en question, ni sa réalité invoquée. La dérive métonymique[12], puis l'antonomase[13], modifient ici le statut sémantique du

10 *The Washington Post*, 9 août 2006.

11 Nous lierons d'ailleurs désormais les deux termes par un trait d'union, 11-septembre, pour nommer l'événement.

12 Figure de style qui désigne un objet par le nom d'un autre objet, indépendant du premier mais qui a avec lui un lien nécessaire, d'existence ou de voisinage. *Lexique des termes littéraires*, éd. Michel Jarrety, Paris : Librairie Générale Française, 2001.

13 Cas particulier de la métonymie qui consiste soit à employer un nom propre à la place d'un nom commun, soit, à l'inverse, à employer un nom commun pour un nom propre ou encore un groupe nominal à la place d'un nom propre. *Ibid*.

chrononyme[14]. Par ce procédé énonciatif, celui-ci s'approprie l'espace symbolique du 11 septembre 2001 et vide par-là même ces quelques heures de tout affect signifiant. Son interprétation est alors figée dans une lecture unique et arbitraire : celle d'un point de basculement entre deux périodes qui reprend notre définition du choc. Dans le même ordre d'idées, les philosophes Jacques Derrida et Jürgen Habermas sont même allés jusqu'à envisager les événements survenus le 11 septembre 2001 en tant que « concept »[15] et phénomène de langage qui dit autre chose qu'une simple expérience victimaire, pour déplacer ainsi le caractère concret d'un trauma intime vers son application collective :

> Je crois toujours à la nécessité d'être d'abord attentif à ce phénomène de langage, de nomination, de datation. À ce qu'elle signifie, traduit ou trahit. Non pour s'enfermer dans le langage, mais au contraire pour essayer de comprendre ce qui se passe précisément *au-delà* du langage, là où le langage et le concept trouvent leurs limites[16].

Ainsi, l'événement élevé en symbole porte dès son origine la trace d'une trahison, celle des victimes et de leurs proches, puisqu'en le « statufiant » on déréalise toute souffrance réelle : « le fait de désigner un événement par une date lui confère

14 Terme désignant une période de temps.

15 Jacques Derrida et Jürgen Habermas, *Le « Concept » du 11 septembre : Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, Paris : Galilée, 2004. Voir en particulier les propos de Jacques Derrida sur ce phénomène de nomination, p. 216.

16 *Ibid.*, p. 136.

d'emblée un statut historique, le statufie »[17]. Il rejoint en cela une longue liste d'événements, célébrés sans réel travail de mémoire, tels que le « 4 juillet » aux États-Unis ou encore le « 14 juillet » en France. L'une des fonctions essentielles des représentations du 11 septembre 2001 sera donc de (re)donner chair à cette souffrance en acceptant de se mettre à l'épreuve du choc.

« HABITER L'ÉVÉNEMENT »

Dire le 11 septembre 2001, le mettre en récit, c'est convoquer le choc, évoquer la fulgurance des quelques minutes qui ont frappé des corps et des mémoires. C'est tenter de formuler la brièveté d'une expérience vivante qui semble ne pas laisser de place aux mots en bloquant la pensée rationnelle. Comme tout fait historique majeur, voire fondateur, l'événement a pourtant été soumis, dès son explosion au sens propre, à d'incessants commentaires, avis et analyses expulsés dans une logorrhée ininterrompue, tandis que ses conséquences directes sur la psyché planétaire restaient incompréhensibles et « en souffrance », pour reprendre les termes, très éclairants par leur polysémie, du titre de l'ouvrage de Marc Amfreville sur le trauma et ses écritures américaines[18]. Aussi cette autre béance, dans l'imaginaire cette fois, sera-t-elle prise en charge par la fiction. Nous entendons par fiction la distanciation à l'égard du réel au travers de l'imaginaire d'un auteur prenant en charge un point de vue narratif. À ce titre, dans leur rôle assumé de

17 *Ibid.*, p. 211.

18 Marc Amfreville, *Écrits en souffrance : Figures du trauma dans la littérature nord-américaine*, Paris : Michel Houdiard Éditeur, 2009.

passeur, certains auteurs de fiction - que celle-ci soit romanesque, filmique, télévisuelle ou dessinée - ont tenté de traduire les réactions, les sentiments et les pensées de ceux qui ont vécu la catastrophe, dans le but de renouer les liens, historique, social, intime, et parvenir ainsi à apprivoiser l'événement. Après la catastrophe, qui indique étymologiquement[19] un retournement, une révolution, ou encore une « discontinuité radicale »[20], vient certes le temps du désespoir, lequel peut prendre deux formes : celui d'une part qui nous rend capable de tout, et celui de l'autre qui ôte toute velléité d'agir. La langue anglaise marque d'ailleurs cette distinction en établissant une différence entre *desperation* et *despair*. À partir de ce sentiment soudain de désespoir, qui entremêle ainsi des affects ambivalents, sinon antagonistes, les fictions étasuniennes ont donc dû ajuster leurs logiques narratives respectives pour pouvoir explorer les mouvements d'un imaginaire commun et ainsi « habiter l'événement »[21]. La riposte de la fiction au 11-septembre, dans sa façon empathique d'exposer le désespoir, nous rappelle à certains égards les poèmes du Livre des Lamentations de l'Ancien Testament, les Jérémiades décrivant la grande douleur causée par la destruction de Jérusalem en 538 avant Jésus-Christ. La religiosité de ce lien n'est nullement fortuite et nous conduira à apprécier la riposte à travers son caractère mystique.

En outre, la réplique fictionnelle, qui a été très prompte à se mettre en

19 Le terme nous vient du grec ancien καταστροφή.

20 Ronald De Sousa, « Après la catastrophe » in *Penser la catastrophe*, Revue Critique n° 783-784, août-septembre 2012, p. 635.

21 Bertrand Gervais, « Ground Zero », in *Fictions et Images du 11 septembre*, éd. Bertrand Gervais et Patrick Tillard, Collection Figura n°24, Montréal : Université du Québec à Montréal, 2010, p. 13.

place, n'en est que plus singulière, contrairement à celle qui a pu interroger d'autres faits traumatisants pour la nation américaine, comme par exemple l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy. Car dans le cas de *Libra*[22], enquête romancée de Don DeLillo sur la vie de Lee Harvey Oswald - l'assassin du président étasunien -, il aura fallu attendre l'année 1988, soit vingt-cinq ans après les faits, pour que soit publiée une fiction travaillant l'événement en profondeur. Contrairement à cela, la fiction s'est ici immédiatement emparée du sujet, dans le but de donner forme à l'effroi, comme pour remplir le gouffre de *Ground Zero* par des mots qui seraient peut-être en mesure de rivaliser avec le choc de la catastrophe. À nouveau, c'est à Paul Ricœur que nous faisons appel, afin d'insister sur la nécessité de réordonner le chaos à travers sa représentation, plus encore sa « mise en scène » :

> D'abord quelque chose arrive, éclate, déchire un ordre déjà établi ; puis, une impérieuse demande de sens se fait entendre, comme une exigence de mise en scène[23].

C'est bien cette « impérieuse demande de sens », ou ici nécessité d'écrire, sinon de décrire l'histoire, intime ou collective, d'un moment extra-ordinaire, qui va porter une frange d'auteurs américains durant les douze dernières années : « Novels in particular, in their efforts to construct fully realized alternative universes, seemed

22 Don DeLillo, *Libra*, New York, NY :Viking Press, 1988.

23 Paul Ricœur, « Événement et Sens », in *L'Espace et le temps*, Actes du XXIIe Congrès de l'Association des sociétés de philosophie de langue française (29-31 août 1988), Dijon : Société bourguignonne de philosophie, 1991, p. 9.

navigable and inhabitable the way downtown was not »[24]. Alex Houen souligne ici avec acuité la place privilégiée de la littérature, laquelle semble à même de reconstruire une réalité, fût-elle compensatoire, un effet de réel rejouant l'effet de choc, afin sans doute de mieux le déjouer. Aussi Bertrand Gervais avait-il raison : la fiction est bien le lieu où le lecteur/spectateur peut « habiter l'événement », dans la mesure où la topographie dévastée du *Lower Manhattan* ne le permet plus.

Il nous semble opportun à ce stade de définir le terme « réel » tel que nous l'entendons, et le distinguons du terme « réalité ». En effet, depuis Jacques Lacan, le réel ne doit plus être confondu avec la réalité. Il est le « noyau dur », ici le fait brut, sur lequel se construit une interprétation narrative, fictive, que l'on nomme réalité. La notion de réel, telle qu'elle est définie par Lacan dans sa théorie dite du R.S.I.[25] - pour Réel, Symbolique, Imaginaire -, doit être explicitée avant que de bâtir un savoir qui constitue la réalité que nous appréhendons ici. Reprise par le philosophe Slavoj Žižek[26], la théorie précédemment mentionnée s'appuie sur la distinction paradigmatique évoquée, laquelle nous reprenons à notre compte pour différencier ici le « réel » de l'événement du 11-septembre de ses interprétations dans la « réalité » fictionnelle. Žižek a cru bon de reprendre, dans le titre de l'un des ouvrages qu'il consacre au réel de l'événement nommé « 11 septembre », une citation du film hollywoodien *The Matrix*, « Bienvenue dans le désert du réel »[27]. Cela

24 Alex Houen, « Novel Spaces and Taking Place(s) in the Wake of September 11 », *Studies in the Novel* n°36 (Automne 2004), p. 421.

25 Jacques Lacan, *RSI*, Séminaire XXII (1974-1975), Paris : Association freudienne internationale, 2002.

26 Par exemple dans son ouvrage sur Lacan : *Comment lire Lacan*, Paris : Éditions NOUS, 2011.

27 Slavoj ŽIŽEK, *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris : Flammarion, 2005.

nous autorise sans doute à utiliser, à notre tour, une autre citation extraite du même film, afin de contribuer également à une définition du réel, soit la phrase : « Comment définir le réel ? », dont la réponse, dans le film, nous semble opératoire quant à expliciter sinon justifier notre propre discours , « ce que tu ressens, vois, goûtes ou respires, ne sont rien que des impulsions électriques interprétées par ton cerveau »[28]. Ainsi le réel s'avère-t-il bien relever d'une construction dont nous avons souhaité rendre compte à travers les modalités fictionnelles, au fil de l'analyse chronologique de discours teintés d'idéologie, d'affects, de réactivité, selon des couleurs, tonalités, formulations différentes mais graduées selon les paradigmes que nous avons choisi de mettre en exergue dans notre structuration globale.

POUR UNE « ANALYSE CULTURELLE »

Devant la profusion d'œuvres de fiction ayant l'événement 11-septembre pour dénominateur commun, et par-delà les nombreux ouvrages critiques sur le sujet publiés dans leur sillage, lesquels semblent s'intéresser d'abord aux auteurs plutôt qu'à l'impact du choc sur les fictions elles-mêmes, notre approche méthodologique a privilégié l'analyse d'un corpus resserré permettant de dépasser une étude simplement thématique - qui nous semble dénuée d'un réel intérêt critique au regard de l'évolution graduée dans le temps des nombreux récits de fiction -, pour privilégier plutôt une étude diachronique, nous permettant ainsi de mettre au jour une ligne directrice commune à toutes les œuvres. C'est ainsi qu'au-

28 *The Matrix*, Andy et Larry Wachowski, Warner Bros. Pictures, 1999.

delà des théories littéraires, allant de la phénoménologie husserlienne au structuralisme formaliste, qui refusent de relier le texte littéraire aux réalités dont il traite, ni aux conditions qui l'ont produit, nous préférons nous détacher d'une lecture immanente pour penser la fiction dans son contexte, qu'il soit social ou historique. Nous rejoignons en cela la ligne théorique définie comme « analyse culturelle » par le théoricien Terry Eagleton : « Il n'est pas question de savoir si la littérature devrait ou ne devrait pas être liée à ''l'histoire'', il est question de lectures différentes de l'histoire »[29]. Pris dans leur rapport temporel au point zéro que représente le choc du 11 septembre 2001, nous soutenons en effet que les œuvres de fiction, comme autant d'ondes de choc se déployant dans le temps, balisent un terrain, certes encore mouvant, recouvrant le paradigme des étapes du deuil[30] mis en place par Elisabeth Kübler-Ross en 1969[31]. Nous reprendrons ainsi à notre compte les travaux fondateurs de la psychiatre américaine afin de les appliquer à la fiction dans son rapport au trauma du 11-septembre, car ils nous ont paru rendre compte de la nature évolutive du travail de deuil et des différents stades qui le composent, au nombre de cinq selon elle, soit successivement « denial, anger, bargaining, depression, acceptance » : le déni, ou le refus de croire l'information après un choc ; la colère, ou l'incompréhension contradictoire dans la répétitivité de ce choc ; le marchandage, ou l'état d'épuisement fait de négociations et de

29 Terry Eagleton, *Critique et théorie littéraires*, Paris : PUF, 1994, p. 209.

30 « stages of grief ».

31 Elisabeth Kübler-Ross, *Sur le chagrin et sur le deuil : Trouver un sens à sa peine à travers les cinq étapes du deuil*, Paris : JC-Lattès, 2011.

chantages ; la dépression, ou la désespérance de pouvoir sortir du processus de deuil ; l'acceptation, ou l'intégration de l'expérience comme héritage d'existence, véritable ressource en soi. Afin d'affiner la perspective psycho-critique, nous y ajouterons les travaux de Nancy Reeves publiés dans l'ouvrage édité par le critique James Taylor en 2002[32], lesquels réduisent les bornes temporelles du travail de deuil à trois phases constitutives, soit le temps des effets directs, le temps du soulagement et le temps du réajustement[33]. Dans le prolongement de ces deux modèles de classifications, nous avons fait le choix de circonscrire et d'analyser notre corpus en un tryptique qui s'est révélé opératoire dans la mesure où il nous permettra de mettre en évidence une évolution (psycho)logique de ces récits, dans le temps, à partir de l'impact initial.

C'est donc une étude chronologique qui fondera notre travail, à travers une taxinomie du corpus constitué (incluant romans, nouvelles, poésie, bande dessinée, roman graphique, courts métrages, film d'art et série télévisée), hétérogène dans sa nature mais emblématique en raison de son impact sur la culture étasunienne et dans son rapport à l'Histoire contemporaine[34]. À partir de l'acte inaugural qu'ont symbolisé les attaques du 11 septembre 2001 à New York, nous avons privilégié la figure de l'onde pour définir les différents mouvements qui

32 Nancy Reeves, « North America on a Couch » in *In the Aftermath : What September 11 is Teaching Us about Our World, Our Faith and Ourselves*, éd. James Taylor, Vancouver, British Columbia : Northstone Publishing, 2002 : 125-142.

33 « impact phase », « recoil phase », « post-traumatic phase », *ibid.*, p. 128.

34 Nous faisons ici la distinction entre Histoire, ou l'étude d'événements du passé pour une vérité reconnue collectivement par l'intermédiaire de sources écrites, et histoire, ou le récit des événements marquants d'une vie pour la sauvegarde d'une mémoire, qu'elle soit intime ou partagée.

se sont déployés dans l'imaginaire étasunien. Selon nous, le traumatisme peut en effet se lire comme une série d'ondes qui se propagent au fil du temps. L'onde de choc, c'est ainsi tout à la fois la reprise du choc initial, son empreinte et son dépassement : chaque onde nous entraîne plus loin, partant du singulier pour toucher au collectif. Dans cette perspective, nous partirons de l'onde première, celle du point d'impact, qui révèle les apories de la fiction face au choc immédiat, de la pétrification des premiers instants à l'irrépressible devoir de représentation. Nous verrons ensuite comment ce devoir moral prend la vigueur d'une onde éthique pour travailler les concepts de mémoire, d'esthétique et d'altérité. Enfin, à travers le déploiement d'une dernière onde, nous analyserons la dimension cathartique de l'événement 11-septembre, laquelle posera la question de l'éventuel dépassement du choc initial.

L'ONDE APORÉTIQUE

L'imaginaire à l'épreuve du réel

Tout est dans le premier instant. Tout se trouve conjugué immédiatement, dans le choc des extrêmes. Et si on escamote ce moment de stupéfaction, (…) on perd toute possibilité de comprendre.

Jean Baudrillard, *La Violence du monde*, p. 20.

La réflexion liminaire qui va suivre, menée au plus près de ce « premier instant » décrit par Jean Baudrillard, nous permettra d'étudier les réactions immédiates ainsi que les positions théoriques du monde de la culture étasunien face aux attaques du 11 septembre 2001. En effet, au lendemain du choc, comment décrire ce qui est sur-décrit, médiatiser ce qui est déjà sur-médiatisé ? Quels mots assez forts un auteur de fiction peut-il mettre sur des images passées en boucle et proprement sidérantes ? Que reste-t-il à dire lorsque la réalité semble avoir dépassé la fiction ? Enfin, l'auteur de l'imaginaire a-t-il la légitimité morale de se saisir du choc des attaques comme d'un simple matériau narratif ? Du sentiment de l'insurmontable à l'injonction de mettre, malgré tout, l'événement en fiction, d'en dire quelque chose, en passant par le refus assumé d'intégrer un tel acte dans une narration, nous analyserons dans ce premier temps - lequel recouvre les trois premières années suivant les attentats - les difficultés d'ordre ontologique et moral

qui surgissent à travers les toutes premières œuvres, en les considérant comme autant d'apories permettant d'apporter notre point de vue sur le rapport qu'entretiennent le réel et la fiction.

1/ L'EFFET DE SIDÉRATION

Les attentats du 11 septembre 2001 ont tout d'abord été vécus, pensés et revendiqués comme des événements hautement visuels et sidérants, dont la représentation s'est trouvé enfermée dans une fascination morbide et pétrifiante pour ces quelques images indélébiles. Non seulement ces chocs de deux avions de ligne s'encastrant dans les tours du *World Trade Center* à Manhattan ont été choisis par les terroristes pour créer un impact visuel maximal et plonger ainsi les spectateurs/otages dans un état de sidération la plus paralysante[35], mais leur répétition ininterrompue via la télévision en a fait l'événement iconique planétaire du début du vingt-et-unième siècle. Le second avion s'approchant inexorablement, les tours s'effondrant une à une sur elles-mêmes, les visages et les silhouettes recouverts de cendre s'enfuyant de manière erratique, toutes ces images sont autant de signifiants qui surclassent toute tentative de formulation verbale. Par son caractère intrinsèquement brut et concis, l'image a évacué le mot, comme en témoigne Ann Kaplan, professeur émérite à l'université *Stony Brook* de New York, laquelle a pris des centaines de clichés dans les jours qui ont suivi l'événement dans un seul but : « to absorb what had happened, (...) to make ''real'' what [she] could

35 La seconde collision, se produisant quelques minutes après la première, a permis une retransmission en direct sur les chaînes du monde entier.

barely comprehend »[36]. Le recours à cette médiation non-verbale a ainsi représenté un viatique pour de nombreux (télé)spectateurs en état de choc, qui se sentaient temporairement en mal de mots, en souffrance, tout en ressentant cependant l'irrépressible besoin de circonscrire l'événement, de l'enregistrer. Les espaces publics sont ainsi devenus le lieu privilégié de participation à un discours collectif, à travers divers artefacts visuels, photographies, dessins, fleurs, bougies, bouts de tissu, selon la volonté d'exprimer un sentiment qui semblait auparavant inexprimable.

Dans cette perspective, les tout premiers écrits en rapport direct avec les attentats ne prirent la forme que de billets d'information et autres avis de recherche, pour se multiplier ensuite aux alentours de *Ground Zero* :

> Après les attentats du 11 septembre, la ville de New York a été envahie par les écrits. D'innombrables papiers ont recouverts des murs entiers, des vitrines de magasins, le mobilier urbain, des pelouses, des stations de métro, etc.[37]

Comme nous le confirme Béatrice Fraenkel dans son étude exhaustive des différentes formes d'écrits dans le Manhattan qui suivit le 11 septembre 2001, l'écriture s'est très vite imposée, sinon développée en tant que possibilité de sortir

36 Ann Kaplan, *Trauma Culture : The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, Piscataway, NJ : Rutgers University Press, 2005, p. 2.

37 Béatrice Fraenkel, *Les Écrits de septembre : New York 2001*, Paris : Textuel, 2002, p. 17.

de l'irréalité scopique de l'événement, selon une volonté irrépressible aussi de dire, de raconter, de remplir le vide laissé par l'effondrement des tours jumelles, d'intégrer une œuvre commune et partagée :

> L'accumulation sous toutes ses formes était au centre de la vie new yorkaise dans les semaines qui ont suivi l'attentat. La disparition des deux tours avait laissé place à un amas gigantesque de décombres. Les espaces médiatiques étaient saturés d'informations et de rumeurs, le dénombrement des disparus restait incertain, les opinions et les émotions s'accumulaient à l'intérieur de chacun. Les écrits contribuaient à ce mouvement général[38].

Quant aux auteurs de fiction - écrivains, poètes, cinéastes, artistes -, leur statut même d'observateurs privilégiés de la société les a enjoints à prendre part à ce chœur de voix dispersées, trop unanimes peut-être, à mettre leur art à l'épreuve de l'événement et entrer de plain pied dans ce mouvement du témoignage. Car les attentats ont eu cette particularité de transformer le monde entier en témoin forcé de ce qui se passait à New York. Il fallait écrire, tout de suite, à tout prix, messages, nouvelles, poèmes, selon n'importe quel format, aussi court fût-il, comme si laisser aux images le temps de se déposer, de s'accorder une pause pour prendre la pleine mesure des traces que laisseraient les attentats dans l'histoire et l'imaginaire étasuniens, avait été une fuite, une façon d'abdiquer devant les

38 *Ibid.*, p. 65.

terroristes.

A/ William Heyen, Ulrich Baer : Les potentialités du langage

Dès les premiers jours qui ont succédé à l'événement, éditeurs et rédacteurs de revues ont sollicité nombre d'auteurs[39], leur demandant de réagir face à celui-ci, les incitant à écrire pour témoigner du choc ressenti, à décrire leur propre sidération. C'est ainsi qu'un an plus tard, en septembre 2002, William Heyen publiait *September 11, 2001 : American Writers Respond*[40], tandis qu'Ulrich Baer faisait paraître *110 Stories : New York Writes After September 11*[41]. Ces deux recueils, qui regroupent les tout premiers textes, courts, par leur traitement direct et exclusif du 11-septembre, rendent compte de la manière dont les divers écrivains ont dialogué avec l'événement. Cependant, dès la couverture, une différence d'approche se dessine[42] : tandis que l'ouvrage édité par William Heyen choisit de mettre en avant une représentation de bâtiments en ruines, de couleur rouille, qui donne une tonalité de destruction et de fin du monde, celle d'Ulrich Baer reprend un dessin offert par l'auteur de bande dessinée Art Spiegelman, laquelle propose une autre version de sa fameuse couverture du magazine *The New Yorker* du 24 septembre

39 Voir par exemple les participations actives d'écrivains tels que John Updike, Jonathan Franzen, Susan Sontag ou Denis Johnson dans le numéro du *New Yorker* publié dès le 24 septembre 2001, ou encore celle de Don DeLillo dans le numéro du *Harper's Magazine* de décembre 2001.

40 William Heyen éd. *September 11, 2001 : American Writers Respond*, Silver Spring, MD : Etruscan Press, 2002.

41 Ulrich Baer éd. *110 Stories, New York Writes After September 11*, *op. cit*.

42 Cf. les couvertures en annexe, p. 338.

2001[43], dans laquelle les deux tours du *World Trade Center* sont recouvertes d'un drap noir, linceul de chagrin qui, au lieu de les faire disparaître de l'image, les met au contraire en exergue derrière une *skyline* de Manhattan aux couleurs ocre. De cette différence première découle une autre discordance à la lecture des diverses contributions des deux ouvrages : celui édité par William Heyen donne une place prépondérante aux essais, même si l'on peut y trouver quelques poèmes et textes fictionnels, tandis que le second, dont le titre reprend les cent dix étages (*stories*) du *World Trade Center* pour en faire cent dix histoires (*stories*), témoigne d'un parti pris plus prononcé pour la fictionnalisation de l'événement. Moins argumentatifs que ceux choisis par Heyen, les textes de ce volume donnent à voir le monde autant qu'ils cherchent à l'expliquer :

> The stories address the need for narrative in the wake of a disaster. (...) [They] explore the possibilities of language in the face of gaping loss, and register that words might be all that's left for the task of finding meaning in – and beyond – the silent, howling void[44].

Il apparaît ici que le langage soit le médiateur absolu, unique, qui puisse combler le sentiment d'absurdité ici concrétisé par l'expression « the silent, howling void », lui-même évocateur de catastrophes de dimension biblique. Par ailleurs, la référence

43 Nous aurons l'occasion d'étudier ce dessin de Spiegelman plus précisément dans notre chapitre consacré à son témoignage dessiné, pp. 148-166.

44 *Ibid.*, Introduction p. 1.

d'Ulrich Baer à ces « possibilités du langage » renforce le potentiel de celui-ci dans de tels contextes, en mettant pourtant en avant ses limites ou déficiences. C'est ainsi qu'il préfère le terme « désastre » à celui de « trauma », même si les phénomènes psychiques qu'il évoque (« gaping loss » par exemple) sont identiques aux symptômes décrits par Ann Kaplan[45]. Dans cette perspective, celle-ci se demande comment les auteurs peuvent rendre compte de ce dommage en traduisant le trauma en mots[46].

Anne Whitehead quant à elle, reformule clairement la question de la fictionnalisation de la manière suivante : « if (...) an event or experience (...) overwhelms the individual and resists language or representation, how then can it be narrativised ? »[47]. Cette question de la « narrativisation » de l'événement est bien au cœur des deux ouvrages que nous avons sélectionnés. Ils témoignent de la volonté d'appuyer le point de vue de Don DeLillo selon lequel les attaques sur New York, indescriptibles, devaient cependant être mises en récit. Il appelait dès lors à une « contre-narration » :

> Today, (...) the world narrative belongs to the terrorists. (...) It is left to us to create the counternarrative.[48]

45 Kaplan, *op. cit.*, p. 5.

46 « translating trauma », *ibid.*, p. 19. Nous entendons par « trauma », terme médical privilégié ici, la blessure physique ou psychique infligée à l'organisme, ou la lésion locale qui en résulte. Le terme « traumatisme » renvoie quant à lui aux conséquences générales du trauma.

47 Anne Whitehead, *Trauma Fiction*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2004, p. 3.

48 Don DeLillo, « In the Ruins of the Future : Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September ». *Harper's Magazine*, décembre 2001 : 33-40.

Adjuration fondatrice adressée au monde des Lettres américaines, cet appel ouvre la voie à une réaction nécessaire, indispensable, face à l'événement traumatique et pétrifiant, en présentant celle-ci comme la seule issue permettant de sortir des ruines, physiques et psychologiques, laissées par les attaques.

UN FUTUR EN RUINE

Dans son essai de décembre 2001, Don DeLillo explique comment l'événement du 11-septembre a littéralement et littérairement ruiné l'avenir, en abîmant la confiance des Américains, en les confrontant à une vulnérabilité jusqu'ici inconnue. En donnant une vision globale des petites histoires, des simples récits qui entourent le 11-septembre[49], en décrivant en détail l'histoire de son cousin Marc qui vivait à quelques pas de *Ground Zero*[50], il a réussi à créer un sentiment de communion à travers le récit, s'opposant ainsi à la volonté d'éclatement, physique et psychologique, souhaité par les terroristes.

Mais DeLillo est surtout très clair quant à sa position idéologique, se rangeant derrière la démocratie contemporaine en opposition à la théocratie, qu'il décrit de la manière suivante : « there is a global theocratic state, unboundaried and

49 « There are 100, 000 stories crisscrossing New York, Washington, and the world. Where we were, who we know, what we've seen and heard. There are the doctors' appointments that saved lives, the cellphones that were used to report the hijackings. Stories generating others (...). People running for their lives are part of the story that is left to us », *ibid.*, p. 34.

50 « At the next impact, Marc knew in the sheerest second before the shock wave broasided their building that it was a second plane, impossible, striking the second tower. Their building was two blocks away and he'd thought the first crash was an accident », *ibid*., p. 36.

floating and so obsolete it must depend on suicidal fervor to gain its aims »[51]. La théocratie qui anime et sous-tend les pays arabes agresseurs lui paraît ne recouvrir qu'un sentiment national vague et mal défini, axé autour de valeurs obsolètes comme le sacrifice humain personnel, l'anéantissement de l'individu sacrifié pour une cause fanatique au péril de tout sens de l'humain. La réaction d'opposition qui est la sienne, immédiate, viscérale, révèle la difficulté qu'il y a, dans l'immédiateté des attaques, et même pour l'auteur de fiction, à éviter les dichotomies, à ne pas fixer sa colère sur un ennemi tout de suite stigmatisé, mis en accusation. Mais lorsque les images funestes des tours qui s'effondrent, celles des débris humains et de la cendre qui recouvre tout sont encore fraîchement imprimées dans les mémoires, il est très difficile de faire appel à un imaginaire empathique. Comment en effet réagir humainement devant un acte ressenti comme inhumain ? Comment explorer les racines de ces actes terroristes sans donner l'impression de les excuser ? L'auteur de fiction, même s'il sait que son art ne doit pas tomber dans la simplification outrancière déjà menée par tout l'environnement médiatique jusqu'à crier vengeance, semble impuissant face à ces questions. Il est un exemple parfait des apories décrites par la psychanalyste Ruth Stein :

> Thinking about evil requires a tremendous effort of the imagination and a willingness to encompass mentally a totally threatening phenomenon. It is no easy task to enter deeply into a superhumanly entitled yet utterly

51 *Ibid*., p. 39.

> despairing, radically contemptuous yet self-hating, ecstatically numbed state of mind (...). The shocking absence of compassion in evildoing is jarringly discordant with our Western ideals and humanistic values[52].

La formulation complexe, dans laquelle les mots se télescopent dans une fièvre du dire, traduisent selon nous la fierté nationale (« superhumanly entitled »), la stupeur (« numbed state of mind »), l'angoisse et l'incompréhension qui marquent la réaction immédiate à l'événement. Dans l'immédiat après-coup en effet, il est intrinsèquement très difficile pour l'auteur de fiction d'imaginer ce qui semble inimaginable, de construire la « contre-narration » évoquée par DeLillo, qui doit être sincère dans l'empathie mais aussi profonde dans la réflexion. Dans ses notes écrites le jour même des attentats, que nous retrouvons dans l'anthologie publiée par Ulrich Baer[53], le romancier Paul Auster réussit cependant à dénouer ce dilemme. En contrepoint de ses réflexions, quasi-prophétiques, sur un avenir en ruine[54], il donne une description simple, empreinte de *pathos*, d'une scène dans le métro new-yorkais. En choisissant d'intituler cette description *Underground* plutôt que l'américain *Subway* - qui, dans la tradition littéraire de T. S. Eliot ou de Hart Crane, figure déjà l'aliénation, le confinement, le désordre - Paul Auster pourrait vouloir dénoter l'absurde de la condition humaine déjà exprimée par Fyodor Dostoïevski dans *Notes from Underground*.[55] Pourtant ici, le métro est au contraire présenté et

52 Ruth Stein, « Evil as Love and as Liberation », *Psychoanalytical Dialogues* n°3, 2002, p. 396.

53 Paul Auster, « Random Notes – September 11, 2001, 4 PM », Baer, *op. cit.*, pp. 34-36.

54 « The consequences of this assault will no doubt be terrible. More violence, more death, more pain for everyone », *ibid.*, p. 35.

55 Fyodor Dostoïevski, *Notes from Underground*, New York, NY : Norton Critical Editions, 2001.

décrit dans un style très whitmanien, évoquant l'esprit originel, inaliénable de New York :

> The thin men with their briefcases, the voluminous women with their Bibles and devotional pamphlets, the high school kids with their forty-pound text-books. Trashy novels, comic books, Melville and Tolstoy, *How to Attain Inner Peace*. (...) The noise of the train, the speed of the train. The lurches, the sudden losses of balance, the impact of strangers crashing into one another. The delicate, altogether civilized art of minding one's own business[56].

Un premier niveau de lecture de ce passage décrit l'individualisme exacerbé des individus rassemblés dans le métro, l'absence de communication, l'égocentrisme des humains étrangers les uns aux autres, qui semblent avoir oublié le sens de l'empathie ou de la solidarité. Cependant, Paul Auster réfute en creux la dialectique convenue consistant à opposer modernité et aliénation. Son texte se termine ainsi par un clin d'œil à la patience, l'endurance, à un sentiment d'appartenance paradoxal : « My fellow New Yorkers sit in the dark, waiting with the patience of angels »[57]. Le message semble clair : la patience de ces « anges », sagement assis dans leur rame de métro, comme désarmés dans leur relative innocence et individualisme, pourrait être une réponse aux « diaboliques » terroristes, un récit de

56 Paul Auster, *op. cit.*, p. 36.
57 *Ibid.*, p. 36.

résistance passive, selon nous une contre-narration.

John Updike, tout comme Paul Auster, était présent le jour des attentats, en visite dans un appartement de *Brooklyn Heights*. Il a lui aussi assisté, incrédule, impuissant, à l'attaque sur le *World Trade Center* et proposé immédiatement un court texte à la revue littéraire *The New Yorker* du 24 septembre[58]. Dès son introduction, il pointe lui aussi avec acuité le nouveau paradigme artistique qui incombe aux auteurs : « Suddenly summoned to witness something great and horrendous, we keep fighting not to reduce it to our own smallness »[59]. Updike a en effet compris qu'il faudra faire preuve de distance, de retenue, d'effacement parfois, pour ne pas réduire l'événement dans sa représentation. On ne trouvera donc chez lui aucun accent romanesque, aucune énumération esthétisante. Seule la sinuosité caractéristique de ses phrases formera l'équivalent de la texture complexe qu'est la vie urbaine à Manhattan, et que les terroristes ont voulu réduire à néant. La prose d'Updike elle-même symbolise cette liberté en action[60], et le combat esthétique rejoint celui, éthique, d'une réponse nécessaire à la forme d'abstraction générée par ces attaques. Mais cette réponse, parce qu'elle ne peut pas être, selon lui, simplement esthétique, devient ainsi une acceptation résignée de la réplique, politique et militaire cette fois :

58 John Updike, « Tuesday, and After », *The New Yorker*, Vol LXXVII, n°28 (24 septembre 2001), pp. 28-29.

59 *Ibid.*, p. 28.

60 « Freedom, reflected in the street's diversity and daily ease, felt palpable. It is mankind's elixir, even if a few turn it to poison », *ibid.*, p. 29.

> Risk is a price of freedom, and walking around Brooklym Heights that afternoon, as ash drifted in the air and cars were few and open-air lunches continued as usual on Montague Street, renewed the impression that, with all its failings, this is a country worth fighting for[61].

Le point de vue d'Updike, vindicatif, voire belliqueux, n'est qu'un exemple parmi d'autres, de ceux qui, dans un contexte d'extrême proximité temporelle et parfois géographique avec les attentats, ont eux aussi préféré au bruit feutré des textes littéraires le vacarme vengeur des armes. Une autre frange pourtant, minoritaire dans l'opinion, a refusé de suivre ce mouvement général qui réclamait vengeance en choisissant de perpétuer la tradition littéraire du passeur, en tentant de représenter par tous les moyens du récit le vide laissé par les tours.

DES PSYCHÉS EN RUINE

« When I don't know what else to do I document »[62] nous révèle la narratrice du texte de A.M. Homes inclus dans l'anthologie d'Ulrich Baer[63]. Ici aussi, le document en question est photographique : tout comme Kaplan, la narratrice utilise son appareil photo comme un outil révélateur, pour comprendre ce qu'elle voit. Mais elle avoue qu'il n'y a pas de trace sur la pellicule : « when I go to re-wind

61 *Ibid.*, p. 29.
62 A. M. Homes, « We All Saw It, or The View from Home », Baer, *op. cit.*, p. 152.
63 *Ibid.*, pp. 151-153.

the film, the camera is empty, the pictures are only in my head »[64]. Dans cette référence à l'image mentale, et non plus simplement matérielle, nous retrouvons l'approche de Cathy Caruth face au traumatisme : « to be traumatized is to be possessed by an image »[65]. Ce rapport à la catastrophe, médiatisé par le regard, témoigne bien des complexités psychologiques ressenties par la narratrice :

> Seeing it with your own eye, in real time, not on a screen, not protected by the frame of the television set, not set up and narrated by an anchor man, not in the communal darkness of a movie theater, seeing it like this is irreconcilable, like a hallucination, a psychotic break.[66]

La répétition des formes négatives oriente le court récit de Homes vers une tentative de rendre ces troubles psychiques par l'écriture, redondances que nous retrouvons dans le bégaiement descriptif de la seconde collision : « I see the plane and I see the plane crash into the building. I see the buildings burn and I see the buildings fall down »[67]. Cet effet discursif d'itération traduit l'état de choc et de sidération de la narratrice et, dans le même temps, renvoie le lecteur au symptôme traumatique du ressassement : « Repetition mimics the effects of trauma, for it suggests the insistent return of the event »[68]. En outre, face à la béance soudaine sur l'horizon de

64 *Ibid.*, p. 152.
65 Cathy Caruth, *Trauma : Explorations in Memory*, Baltimore, MD : The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 5.
66 Homes, *op. cit.*, p. 151.
67 *Ibid.*, p. 151.
68 Whitehead, o*p. cit.*, p. 86.

Manhattan, la narratrice se bat pour « remplir le vide »[69], et met ainsi au jour une autre déficience liée au trauma, la rupture psychique induite par la disparition des tours du *World Trade Center* qui paralyse le regard dans une sorte de persistance rétinienne illusoire.

Le témoignage de Homes se termine par quelques réflexions sur l'implication politique des attentats, mais le vide qu'elle contemple reste ambivalent et son propos ne lève pas l'ambiguïté. Son allusion à une « Amérique différente »[70] ne dit rien de celle-ci, ni de sa nouvelle vulnérabilité, ni de son bellicisme exacerbé. Une seule chose semble certaine, l'innocence serait perdue à jamais[71], et la présence d'avions de chasse américains dans le ciel new-yorkais renvoie dos à dos les actes des uns et des autres. Car New York est devenue zone de guerre : « Today we are all war correspondents »[72]. Pourtant, dans ce témoignage de guerre apparaît déjà l'embryon d'une écriture de l'imaginaire, les prémices d'une potentialité fictionnelle, comme une porte ouverte sur l'imagination. L'auteur en effet, par la voix de sa narratrice, se projette dans l'expérience d'autres et débute ainsi, comme inconsciemment, son travail d'écrivain :

> In an act of the imagination, I begin thinking about the buildings, about the people inside, the passengers on the planes. I am trying on each of the possibilities, what it might be like to be huddled in the back of a plane, to

69 « My eye struggles to replace the building, to paint it in, to fill in the blank », Homes, *op. cit.*, p. 152.
70 « I've been sent somewhere else in time, to a different New York, a different America », *ibid.*, p. 153.
71 « No longer innocent, everything is suspect », *ibid.*, p. 152.
72 *Ibid.*, p. 153.

> be in an office and catch a half-millisecond glimpse of the plane coming towards you, in a stairwell in one of those towers struggling to get down, to be on the ground showered with debris, to be home waiting for someone to return.[73]

Dans cette simple phrase à la fulgurance prémonitoire, tous les points de départ des fictions à venir apparaissent comme par magie, dès que les mots « acte de l'imagination » sont prononcés par cette narratrice devenue pythie.

DES VOIX EN RUINE

Si A. M. Homes entrevoit bien la possibilité à venir d'une mise en discours de l'événement, Jenefer Shute choisit quant à elle d'évoquer sa propre représentation de l'expérience de manière bien plus problématique. Son texte intitulé « Instructions for Surviving the Unprecedented »[74] prend la forme d'un manuel à suivre, de dix-neuf paragraphes, écrits à la deuxième personne, sous la forme d'injonctions successives, protocole semblant froidement spécifier l'ordre des événements dans l'éventualité d'un accident. En voici trois exemples :

> 3. The phones will go dead. All the phones. You will not understand this at first and will keep trying different phones : cell phones, neighbors' phones, even the payphone on the corner, where people are queuing up,

73 *Ibid.*, p. 152.
74 Jenefer Shute, « Instructions for Surviving the Unprecedented », Baer, *op. cit.*, pp. 271-274.

> numbly, though all the phones are dead. [...]
>
> 12. You won't sleep well. You'll keep getting up in the night, to turn on the news, to see if your email works. [...]
>
> 16. You will feel sad that no one calls to check up on you, even though all the phones are dead.[75]

Dans son corps-à-corps avec les mots du désastre, Jenefer Shute semble préférer se cacher derrière le pronom « you », sinon s'adresser à tous ses lecteurs comme autant de victimes potentielles. Aucun des dix-neuf paragraphes ne parle explicitement de Manhattan ou du *World Trade Center*, même si l'événement reste tout à fait identifiable dans la nomenclature du protocole : « *Protocol 9, Section xi* »[76]. Les « instructions » de Shute portant sur une crise particulière et subjective plutôt que sur une application générale et objective, celles-ci font comprendre au lecteur que le pronom « you », souvent de généralisation, donne ici plutôt un effet d'individualisation qui semble désigner à la fois narrataire et narrateur. Nous le savons, la deuxième personne est la parente pauvre du récit : rares sont les textes rédigés à la deuxième personne, comme l'était par exemple *La Modification* de Michel Butor[77]. La plupart des études narratologiques qui abordent ce phénomène se concentrent d'ailleurs sur les fonctions du narrataire ou du lecteur implicite, c'est-à-dire d'un interlocuteur, d'un « autre ». À première vue donc, l'utilisation du

75 *Ibid.*, p. 271, 273, 274.
76 *Ibid.*, p. 271.
77 Michel Butor, *La Modification*, Paris : Éditions de Minuit, 1957.

pronom personnel à la deuxième personne ne saurait tenir de place au sein d'une autobiographie, qui est le règne sans partage du « je ». Quelle est donc la valeur de cette deuxième personne dans le texte « autobiographique » de Shute ? En fait, il semble bien que la deuxième personne en littérature, loin de se limiter à la fonction de narrataire ou de lecteur, puisse aussi désigner le personnage (comme par exemple dans *La Modification*), et parfois même le narrateur. En somme, la deuxième personne pourrait se décliner en « tu », en « il/elle », en « je », voire en « nous ». Le recours à la deuxième personne dans l'autobiographie étonne et interpelle. Quelle « valeur ajoutée » représente-t-elle par rapport à l'autobiographie en « je » ? L'apparente simplicité des autobiographies traditionnelles, qui déroulent les événements sans jamais s'interroger sur l'identité de celui ou celle qui a vécu et de celui ou celle qui écrit, est de fait une construction. On fait « comme si » il y avait continuité du Moi. Rien de tel dans le texte de Shute où la difficulté du projet autobiographique est soulignée et mise en évidence par le déploiement des pronoms et les dédoublements narratifs. L'utilisation de la deuxième personne, même dans un récit autobiographique, reflète ainsi un sentiment de distance et d'étrangeté par rapport à l'événement, plutôt que la proximité qu'on aurait pu attendre. La question posée entre les lignes serait la suivante : quel est ce quelqu'un à qui le texte s'adresse ? Est-ce un lecteur virtuel ? Ou est-ce la narratrice elle-même qui s'engage dans une sorte de dialogue intérieur ? Il semble que l'utilisation de la deuxième personne corresponde pour Jenefer Shute à une façon naturelle de « se »

parler. Mais, se parler en se disant « you », est-ce la même chose que de se parler en disant « I » ? Dire « you », c'est bien se dédoubler, se regarder dans un miroir. C'est un aspect de la narration à la deuxième personne qu'avait déjà explicité Michel Butor :

> Il faut par conséquent que le personnage en question, pour une raison ou une autre, ne puisse pas raconter sa propre histoire, que le langage lui soit interdit, et que l'on force cette interdiction, que l'on provoque cette accession. C'est ainsi qu'un juge d'instruction ou un commissaire de police dans un interrogatoire rassemblera les différents éléments de l'histoire que l'acteur principal ou le témoin ne peut ou ne veut lui raconter, et qu'il les organisera dans un récit à la seconde personne pour faire jaillir la parole empêchée.[78]

Comment faire jaillir « la parole empêchée » comme en rend compte Michel Butor ? Comment, en transférant les conclusions du romancier français à l'esthétique romanesque novatrice, aborder ce territoire d'étrangeté que représente la catastrophe du 11-septembre autrement qu'en créant une distance de sécurité par l'éclatement des pronoms personnels ? Le recours au « you » n'apparaît ici nullement une coquetterie narratologique, mais reflète bien plutôt les luttes du Moi pour faire jaillir cette « parole empêchée ».

78 Michel Butor, « L'emploi des pronoms personnels dans le roman », *Essais sur le roman*, Paris : Gallimard, 1992, p. 81.

Dans son texte à la deuxième personne, Shute va créer un seul et unique décalage dans son choix narratologique, dans lequel le « you » va devenir un « I ». Ce passage de la deuxième à la première personne dramatise la présence d'un narrateur « je » derrière un narré « vous ». « Je » entre ainsi au premier plan, renforçant l'impression d'un récit subjectif plutôt qu'objectif. La manœuvre peut également être perçue comme une intrusion de l'auteur dans son texte, Shute s'intégrant dans l'histoire à son point le plus politique, lorsque celle-ci interroge le caractère péremptoire d'un patriotisme exacerbé :

> You will come home to find an enormous flag on the front door of your building. You will feel violated, misrepresented; you will think, this isn't what I want to say.[79]

Ces ruptures de l'identité reflètent ainsi le statut évident du texte comme récit du trauma, lequel tente de disséquer la difficulté d'écrire, pour questionner cette identité. Des symptômes tels que la sidération, l'incrédulité, l'incompréhension[80], ou encore et toujours la répétition[81], confèrent à cet individu « you » sa qualité de traumatisé, tandis que l'éclatement polysémique de la figure grammaticale « you » participe de ces symptômes. Il semble intéressant de noter que l'écrivain new-yorkais Roger Angell emploie lui aussi la même technique

79 Shute, *op. cit.*, p. 274.
80 « a vertigo of the whole body, a speedy, queasy weightlessness », *ibid.*, p. 271.
81 « You will keep saying, ''Oh my god'' », *ibid.*, p. 273.

narrative, lorsqu'il recourt au « you » dans un court article paru dans le magazine *The New Yorker* :

> When the second tower came down, you cried out once again, seeing it on the tube at home, and hurried out onto the street to watch the writhing fresh cloud lift above the buildings to the south.[82]

Le récit des attaques que donne Angell est écrit au passé et raconte clairement sa propre expérience. L'emploi ici de la deuxième personne permet de saisir la distance qui sépare la perception de l'individu de l'incompréhensible. Chez Shute, le temps de la narration est le futur, prédictif, et sa modalité est de type dynamique :

> You will gradually become conscious of the sirens, the never-ending scream and wail, the lament of the sirens, more sirens than you have ever heard.[83]

En utilisant le temps futur pour décrire l'apparence objective d'une urgence à venir, l'auteur construit les réponses d'un sujet à un désastre qui a déjà eu lieu dans le monde réel et agit ainsi subjectivement sur cette narration, qui n'est *in fine* qu'un autre récit de soi. Ce mélange, ou ce flou, entre fiction et autobiographie caractérise toute la littérature éditée dans l'année qui a suivi le 11-septembre. En effet, les

82 Roger Angell, « The Talk of the Town », *The New Yorker, op. cit.*, p. 30-31.
83 Shute, *op. cit.*, p. 271.

auteurs ont été logiquement amenés à traiter cet événement sous une forme autobiographique, allant du simple témoignage à la fiction autobiographique, comme les deux recueils étudiés ici en témoignent.

RETROUVER LES MOTS

Dans le scénario post-apocalyptique de Homes, une lutte entre le bruit et le silence reconstitue la surcharge empirique que nous avons déjà observée. Il y a bien cacophonie : les sirènes hurlent de manière incessante, pleurent même, dans une sorte d'élégie inconvenante de la douleur dans la terreur. Mais celle-ci coexiste avec une absence inquiétante de bruit : le tumulte agit donc comme autant de couplets morbides tandis que le silence revient tel un refrain : « all the phones are dead »[84]. Tous les canaux de communication potentiellement conjuratoires échouent en effet : de l'adresse électronique aux reportages radios ou télévisés, la communication semble inexorablement coupée, laissant l'impersonnel de ce narrateur/narrataire devenir sujet de sa propre impuissance : « Someone will hand you a felt-tipped marker. You will kneel. You will write : ''Words fail me'' »[85]. Shute décrit ici une société traumatisée, saisie d'aphasie collective face à l'insensé de l'événement. Les mots pour le dire manquent, et pourtant, la présence même de son texte, sous les yeux du lecteur, nous dit le contraire. L'emploi grammatical du temps futur n'est donc plus simplement temps de l'irréel mais décrit aussi ce combat à

84 *Ibid.*, p. 271, 273, 274.
85 *Ibid.*, p. 274.

mener pour rétablir la communication, retrouver les mots :

> You will need to be part of a narrative. You begin to understand what language is for, what other human beings are for.[86]

Tout comme les New-Yorkais décrits chez DeLillo, la narratrice tente à tout prix de rester impliquée dans un contre-discours : essayer de faire lien, de témoigner. Quant aux mots qui semblent conclure le texte, « words fail me », ils résument ici l'ambivalence aporétique dans laquelle tout auteur se trouve : en verbalisant le piège de la langue, l'auteur le réfute. Ce paradoxe fondamental se retrouve ainsi dans l'ensemble du texte de Shute, qui se sert de la langue pour dire son impuissance, qui construit une narration à propos d'un événement qui semble inénarrable. La fin rend ainsi explicite ce qui était implicite dans les structures de représentation du texte, tandis que les quatre derniers mots de la nouvelle semblent attester de la possibilité d'articuler et d'interpréter l'événement, de retrouver les mots, mais à une distance temporelle raisonnable : « Months later, they won't ».

Quant à la seconde anthologie, celle de William Heyen, nous l'avons évoqué, elle ne rassemble que très peu de tentatives de fictionnalisation de l'événement : l'objet de ses textes est souvent l'écriture en elle-même, le devoir de mémoire, le rôle de l'art. Les contributions se font souvent essais philosophiques,

86 *Ibid.*, p. 272.

politiques ou sociaux, avec une tendance prononcée pour une réflexion sur le rôle de la religion dans le terrorisme en lui-même. Plusieurs textes en effet, même s'ils ne mentionnent pas nécessairement Dieu, utilisent un langage élégiaque, proche des discours religieux, comme par exemple « The Attending » de Fred Chappell[87] qui, par l'anaphore « Let us », reprend la forme d'une prière. D'autres textes interrogent quant à eux le concept même de terrorisme et déclinent toute une stratégie géopolitique à mener, laissant de côté leur rôle, pourtant primordial, de pourvoyeur de l'imaginaire :

> We should recognize that while we have extravagantly subsidized the means of war, we have almost totally neglected the ways of peaceableness. We have, for example, several national military academies, but not one peace academy. We have ignored the teachings and example of Christ, Ghandi, Martin Luther King, and other peacable teachers.[88]

À l'opposé de cet exemple, quelques textes ont choisi les armes de la poésie pour se confronter à la plaie encore vive ouverte à Manhattan : Naomi Shihab Nye est l'auteur de l'un d'eux[89], sur lequel nous avons choisi de nous arrêter, car il est le tout premier texte à mettre en scène l'Autre, arabe, tout autant sidéré, mais sur lequel va peser une culpabilité plus sourde encore, celle de ressembler aux terroristes. Cette

87 Heyen, *op. cit.*, pp. 72-73.
88 Wendell Berry, « Thoughts in the Presence of Fear », *ibid.*, p. 45.
89 Naomi Shihab Nye, « To Any Would-Be Terrorists », *ibid.*, pp. 287-291.

première analyse nous donnera ainsi l'occasion d'introduire le point de vue de la poètesse arabo-américaine que nous retrouverons plus en détail dans l'étude du recueil de poésie qu'elle fera paraître cette même année[90].

Naomi Shihab Nye est née aux États-Unis en 1952, fille d'un père palestinien et d'une mère américaine. Cette double culture, toujours revendiquée, est au cœur de tout son travail d'écriture, qu'il soit dans sa poésie, ses essais, ses romans, ses chansons[91]. Dans le texte qu'elle propose ici à l'éditeur William Heyen, la double appartenance met son écrit en marge des autres, lui conférant une perspective autre quant à rendre compte de l'événement du 11-septembre. Car Shihab Nye s'adresse non pas aux Anglo-Américains mais aux terroristes directement, en les intégrant dans son propre espace relationnel :

> I am sorry I have to call you that [terrorists], but I don't know how else to get your attention. I hate that word. Do you know how hard **some of us** have worked to get rid of that word, to deny its instant connection to the Middle East ?[92]

Ce « certains d'entre nous », que nous avons souligné ici, place ainsi le débat, dès

90 Naomi Shihab Nye, *19 Varieties of Gazelle : Poems of the Middle East*, New York, NY : Greenwillow Books, 2002.

91 Elle est entre autres l'auteur de poésie : *Different Ways to Pray* (1980) ou encore *Red Suitcase* (1994) ; de romans : *Habibi* (1999) ; d'essais : *Never in a Hurry* (1996) ; ou encore d'albums de chansons : *Rutabaga-Roo* (1979).

92 Shihab Nye, in Heyen, *op. cit.*, p. 287 (nous soulignons).

son introduction, dans l'inclusion, l'appartenance à un même monde arabo-musulman. Le terroriste et la poètesse ont tous les deux à cœur de défendre leurs idées sur le Proche Orient, puisqu'ils appartiennent à la même famille ethnique : « Because I feel a little closer to you than many Americans could possibly feel, or ever want to feel, I insist that you listen to me »[93]. Se dévoile ici la différence fondamentale avec les autres récits des deux anthologies : son auteur appartient à la communauté arabo-musulmane dont les terroristes se réclament, elle parle du point de vue de l'étranger, de l'Autre avec cependant un sentiment de proximité, en réfutant toute assimilation au terrorisme d'une part ou à la victimisation de l'autre. Mais le discours ne se situe jamais dans la rancœur ni la colère mais bien plutôt dans une volonté de compréhension, d'apaisement, qui peut parfois donner une tonalité de douce naïveté au texte. Ce qui importe chez Shihab Nye pourtant, c'est bien de dépasser les incompréhensions de deux civilisations pensées comme antagonistes pour trouver la paix, et c'est sur elle-même, figure symbolique de l'entre-deux, qu'elle fait reposer cet équilibre. Son texte témoigne alors tout entier de sa double identité, irréductible, en s'appuyant sur une généalogie du métissage :

> My Palestinian father became a refugee in 1948. [...] My hard-working American mother has spent 50 years trying to convince her fellow teachers and choirmates not to believe stereotypes about the Middle East. [...] My half-Arab brother with an Arabic name looks more like an Arab

93 *Ibid.*, p. 287.

> than many full-blooded Arabs [...]. My Palestinian cousins in Texas have beautiful brown little boys. [...] My Palestinian grandmother lived to be 106 years old and did not read or write.[94]

Ainsi l'ensemble de son texte revient sur sa propre famille, sur ce symbole que représente l'héritage familial, multiple, éclaté, et pourtant fondateur, filiation qui la rapproche de ces apprentis terroristes en même temps qu'elle l'éloigne :

> Sometimes I wish everyone could have parents from different countries or ethnic groups so they would be forced to cross boundaries, to believe in mixtures, everyday of their lives.[95]

À partir de cette culture hybride, Shihab Nye tâche de construire un dialogue avec son « cousin terroriste »[96] basé sur une suite de questions, des plus prosaïques (« Did you have a grandmother ? »[97]), aux plus philosophiques (« Have you noticed how many roads there are ? »[98]).

Antithèse du ton péremptoire de l'affirmation, le texte de Naomi Shihab Nye est ainsi traversé par la volonté de comprendre, de faire comprendre, d'interroger la violence de préceptes qui semblent incompréhensibles au profane.

94 *Ibid.*, pp. 287-289.
95 *Ibid.*, p. 288.
96 « I beg you, as your distant Arab cousin, listen to me », *ibid.*, p. 291.
97 *Ibid.*, p. 290.
98 *Ibid.*, p. 289.

En faisant cela, Shihab Nye redonne son identité bêtement humaine au monstre fabriqué par les médias occidentaux[99], et termine le propos en l'intégrant dans sa propre lignée familiale : « Make our family proud »[100].

B/ Naomi Shihab Nye : Un recueil de poésie pour tout recueillement

Si l'événement du 11 septembre 2001 est le pivot central, l'élément moteur qui a poussé Naomi Shihab Nye à publier le recueil *19 Varieties of Gazelle*[101], c'est aussi et surtout le point aveugle qui contamine celui-ci par sa criante absence. L'introduction en témoigne, les attentats sont bien au cœur de son travail, ils constituent la motivation de cette publication et ne prennent corps pourtant qu'une seule fois, dans la date du premier poème introductif, intitulé « Flinn, on the bus »[102]. Les deux premières pages du recueil livrent ainsi la (non) réception de l'événement, sans jamais le nommer, par un personnage, Flinn, jeune délinquant sortant de prison le matin même des attentats, lequel ne connaît pas encore les détails de cette journée - de libération pour lui, d'enfermement dans le chagrin pour les autres. Il est donc ici question d'une expérience personnelle du 11-septembre : le jeune homme, dont la joie est rendue par le biais du discours indirect libre, des italiques, des

99 « Poetry humanizes us in a way that news, or even religion, has a harder time doing », *ibid.*, p. 291.
100 *Ibid.*, p. 291.
101 Shihab Nye, *op. cit.*
102 *Ibid.*, x-xi.

points d'exclamation, ignore tout de cet autre 11-septembre, et que le narrateur, venu le chercher à la sortie de prison, n'aura pas la force d'évoquer :

> But could I tell
>
> what had happened in the world
>
> on his long-awaited day,
>
> what twists of rage greater
>
> than we could ever guess
>
> had savaged skylines, thousands of lives ?
>
> I could not.[103]

Cette question de la possibilité, ou de l'impossibilité, de dire le choc, de le révéler, va sous-tendre tous les poèmes rassemblés par Shihab Nye dans son recueil du 11-septembre. À la lumière de ces soudains événements, une lecture de tous les textes poétiques, pour la plupart d'entre eux écrits antérieurement au 11 septembre 2001[104], fait résonner ceux-ci de manière dramatique, détruisant ainsi leur part d'innocente beauté.

L'INNOCENCE DÉSAVOUÉE

Plutôt qu'un regard frontal et péremptoire sur le terrorisme et sur son

103 *Ibid.*, xi.

104 Beaucoup de poèmes sont issus d'autres recueils publiés en 1994, 1995 et 1998.

terreau politico-religieux, Shihab Nye préfère l'oblique, le pas de côté pour observer un monde en exil, celui de sa famille paternelle, afin de pouvoir mettre ainsi en exergue la figure de l'exilé, de l'incompris, du rejeté, symbolisé par son propre père, Palestinien immigré aux États-Unis. Le but de son travail est bien de mettre des mots sur cette histoire arabe d'un peuple rejeté hors de sa terre natale, sur l'exil silencieux, la « faille incurable » qu'évoque Edward Saïd : « the unhealable rift forced between a human and a native place, between the self and its true home. [...] Its essential sadness can never be surmounted »[105]. Toute cette culture de « l'avant », primordiale, inoubliable, irrigue ainsi une grande partie des poèmes de Shihab Nye, laquelle, de par son statut même, se doit de prendre en charge la voix de son père. Et c'est surtout à travers le goût et l'olfactif qu'elle convoque la figure paternelle. La tonalité principale des textes tourne autour de la « tristesse essentielle » évoquée par Saïd, nostalgie pour une terre édénique à jamais disparue. Les figues, les olives, les citrons, le café, l'ail, la menthe sont autant de saveurs qui saturent littéralement l'œuvre de Shihab Nye, illustrant le temps précieux de l'innocence :

> For other fruits my father was indifferent.
>
> He'd point at the cherry trees and say,
>
> ''See those ? I wish they were figs.''
>
> In the evenings he sat by our beds

105 Edward Saïd, *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, Cambridge, MA : Harvard University Press, 2002, p. 173.

> weaving folktales like vivid little scarves.
>
> They always involved a figtree.
>
> Even when it didn't fit, he'd stick it in.[106]

Une telle culture basée sur les sensations, qui tente de survivre à tous les exils, à tous les déracinements forcés, prend un tour très particulier lorsqu'elle est insérée dans un recueil de l'après 11-septembre, car l'innocence qu'elle décrit est doublement désavouée, par l'exil tout d'abord, et par les attentats du 11-septembre ensuite, qui sont comme une chape de plomb pesant sur chaque mot. L'exemple choisi ci-dessus, qui évoque cette relation entre le père et les figues, est tiré d'un poème écrit en 1995 et met au jour de manière dramatique cette double perte de l'innocence que le lecteur de 2002 ne peut éviter de ressentir : l'ombre du 11-septembre assombrit un peu plus la nostalgie d'un paradis perdu, celui de la culture arabo-musulmane, trop tôt transfigurée en terrorisme islamiste par des discours occidentaux avides de coupables.

À LA VIOLENCE CONFRONTÉE

Confrontée à la pure violence perpétrée par certains de sa propre communauté, Naomi Shihab Nye n'élude pas le dangereux piège qui lui est tendu, celui de la victimisation, mais elle préfère à nouveau déplacer son regard pour mieux l'envisager, sinon le condamner. Dans son poème « Lunch in Nablus City

106 « My father and the figtree », Nye, *op. cit.*, p. 6.

Park » par exemple, elle évoque un monde en guerre :

> When you lunch in a town which has recently known war
>
> under a calm slate sky mirroring none of it,
>
> certain words feel impossible in the mouth.
>
> Casualty : too casual, it must be changed.[107]

Par ces quelques vers, le poème, écrit lui aussi en 1995, met à mal le pouvoir des mots face à cette violence, et tisse des liens étroits, de manière prémonitoire, avec son texte inclus dans l'anthologie de William Heyen, et qui s'adressait aux « apprentis terroristes » :

> Our hearts are broken : as yours may also feel broken in some ways we can't understand, unless you tell us in words. Killing people won't tell us. We can't read that message.[108]

La ligne commune qui sous-tend les deux récits est celle du langage, qui seul, selon Naomi Shihab Nye, peut mettre un terme à la violence. Elle renvoie ainsi aux questions que doit se poser l'auteur face aux attentats : les mots sont-ils suffisants pour dire la violence ? Sont-ils efficaces ? Sont-ils tout simplement possibles ?

107 *Ibid.*, p. 35.
108 Shihab Nye, « To any would-be terrorists », Heyen, *op. cit.*, p. 291.

When the woman across from you whispers

I don't think we can take it anymore

and you say there are people praying for her

in the mountains of Himalaya and she says

Lady, it is not enough, then what ?[109]

Ceux qui prient en effet pour la paix ne peuvent arrêter les guerres, ils ne peuvent rassurer cette femme qui se sent à juste titre en danger, sans aucun contrôle sur les événements. Quand celle-ci dit que les prières ne sont pas suffisantes, la poètesse est en mal de mots. « Alors quoi ? », dit-elle impuissante : son optimisme à toute épreuve semble ici atteindre sa limite. « What makes a man with a gun seem bigger / than a man with almonds ? »[110]. Dans un monde en guerre en effet, la violence des armes est bien plus efficace que la violence des mots, l'homme qui porte une arme est bien plus imposant que celui qui mange des amandes : l'adresse de Shihab Nye aux terroristes, publiée dans l'ouvrage de William Heyen, rejoint ainsi les discours candides et les vœux pieux.

La violence qui infuse la communauté autour de Naomi Shihab Nye s'avère être un objet d'inquiétude, et le thème récurrent de sa poésie. Elle s'immisce ainsi de manière détournée et gangrène souvent la voix poétique. Dans le texte « The

109 Shihab Nye, « Lunch in Nablus City Park », *19 Varieties of Gazelle*, *op. cit.*, p. 35.
110 *Ibid.*, p. 37.

Garden of Abu Mahmoud »[111], elle fait le récit d'un Arabe dans son jardin, sur la bande de Gaza, qui regarde vers la vallée :

> Across his valley the military
>
> settlement gleamed white.
>
> He said, that's where the guns live,
>
> as simply as saying, it needs sun,
>
> a plant needs sun.[112]

Cet aparté terrifiant, qui décrit la violence de la présence militaire dans un style cryptique, contamine alors l'ensemble du poème écrit à la gloire de ce personnage, heureux dans son propre jardin d'Éden, car il a appris à domestiquer la violence, à la trouver presque naturelle : au bout du jardin ce ne sont pas des arbres mais des armes qui fleurissent. Sa résignation face à la peur quotidienne, dans une région du monde si violente et médiatisée, qui n'est pour autant que son lopin de terre, démontre la banalité du mal que la poètesse s'efforce de décrire. Le témoignage de l'enfant d'exilé prend alors tout son sens, en particulier dans le contexte vindicatif de l'après 11-septembre. Dans l'introduction à son anthologie sur la poésie du témoignage, Carolyn Forché écrit : « poetry of witness reclaims the social from the political and in so doing defends the individual against illegitimate forms of

111 *Ibid.*, pp. 20-21.
112 *Ibid.*, p. 20.

coercion »[113]. À travers sa « poésie du témoignage » en effet, Naomi Shihab Nye ne peut peut-être pas défendre sa famille, sa communauté, contre toutes les « formes de coercition », de l'Occident au Proche-Orient, mais elle peut néanmoins décrire et témoigner pour une communauté prise entre deux feux. Forché analyse cette écriture comme acte de résistance, et nous pourrions aller plus loin en décrivant la poésie de Shihab Nye comme acte de contre-résistance puisqu'elle s'écrit comme l'antithèse au récit terroriste.

DE L'INNOCENCE RETROUVÉE

Dans le but de dépasser la violence inscrite dans les actes terroristes du 11-septembre, Naomi Shihab Nye articule sa poésie autour de thèmes réconfortants et fraternels. En langue arabe, « bayt » signifie une ligne de poésie, un vers. Le terme est aussi utilisé pour dire la maison, le « chez soi ». Ainsi, la double acception du terme prouve que la poésie est fondamentale dans la culture arabe puisqu'elle renvoie à cette notion de « chez soi ». Dans une communauté diasporique telle que la population arabe, dont l'exil tend à sacraliser la terre natale, cette notion de « chez soi » est au cœur de la problématique. Naomi Shihab Nye se sert de l'art poétique afin de refonder un lieu d'appartenance, à travers les souvenirs de son père, comme nous l'avons vu, mais aussi à travers le regard de sa grand-mère, autre grande figure de la transmission. Son poème « Stain »[114] décrit avec

113 Carolyn Forché éd, *Against Forgetting : 20th Century Poetry of Witness*, New York, NY : W.W. Norton, 1993, p. 45.

114 Nye, *op. cit.*, p. 98.

tendresse les gestes de la grand-mère, dessinant en creux la présence fantasmée d'une enfance innocente :

> The water in her pan was cool.
>
> She stood outside by the lemon tree.
>
> Children chattered around her there.
>
> She told the children, ''Take care!Take care !''

La scène dépeinte est celle d'une journée rêvée, où petits-enfants et grand-mère sont réunis dans la douceur d'un foyer. Or, dans les deux dernières strophes, lorsque l'auteur semble avoir épuisé les images de bienveillance, la réalité refait surface dans toute sa violence sourde. L'histoire se joue ainsi à l'intérieur comme à l'extérieur du poème, elle fissure le cadre narratif en effaçant les frontières entre un imaginaire innocent et une réalité du deuil :

> What would she think of the world today ?
>
> She died when she was one hundred and six.
>
> So many stains would never come out.
>
> She stared at the sky, the darkening rim.
>
> She called to the children, ''Come in ! Come in !''
>
> She stood on the roof, tears on her face.

> What was the thing she never gave up ?
>
> The simple love of her difficult place.

Dans le chaos d'un monde qui a connu le 11-septembre, une seule question se pose à celle qui incarnait l'innocence selon Naomi Shihab Nye : « Que penserait-elle du monde aujourd'hui ? » Dans les replis de cette question, qui ne connaîtra jamais de réponse, c'est le sujet de l'héritage qui est posé : héritage historique d'une vie d'exil dans un monde étranger, héritage symbolique d'une place à trouver dans l'hybridité d'une identité trop souvent déniée. À travers la relecture de sa poésie antérieure à l'événement, Naomi Shihab Nye fait le pari de pénétrer l'irreprésentable du 11-septembre par le biais de son identité partagée entre Orient et Occident. Elle contribue ainsi, peu à peu, à détacher le terroriste de son image d'inhumanité qui bloque encore toute possibilité d'analyse politique crédible.

Nous venons d'analyser un certain nombre de textes qui représentent les premières tentatives de la fiction, plus ou moins réussies, de description de la sidération ressentie face au choc du 11-septembre, de mise en mots de l'irreprésentable des affects. Au-delà de ces exemples, il existe en contrepoint d'autres positions, plus tranchées, face à ce réel vécu comme atrocité : celles qui refusent de « faire art »[115] pour des raisons morales, comme celle de l'auteur juif

115 Ce que le philosophe Pierre Zaoui nomme malicieusement « vampirisme faussement réflexif ». Pierre Zaoui,

américain Thane Rosenbaum, ou encore celle du réalisateur mexicain Alejandro González Iñárritu, qui tente de donner un sens cathartique transcendant le travail sur l'imaginaire.

La Traversée des catastrophes : Philosophie pour le meilleur et pour le pire, Paris : Éditions du Seuil, 2010, p. 12.

2/ DIRE L'IRREPRÉSENTABLE ?

« In the aftermath of the September 11 tragedy, there was undeniably insufficient silence. Everyone had something to say, yet everyone claimed to be in shock »[116]. A l'opposé du silence revendiqué ici, celui de la réponse immédiate à la sidération, une autre réaction sera celle de l'excès de commentaires, de prises de position, de prises de parole, au point d'en empêcher le nécessaire recueillement. C'est ainsi qu'au lendemain des attaques, Thane Rosenbaum, écrivain, homme de lettres et de mots, s'alarme de l'omniprésence des discours glosant autour des attentats. Selon lui en effet, le choc s'oppose aux mots, car il met le langage en crise. Rosenbaum rejoint en cela le philosophe Christian Salmon qui, tentant de définir ces effets de la crise du langage provoquée par les attentats, fait le constat suivant :

> [la crise du langage] n'offre plus d'équivalent à l'expérience commune (...). Ce qui arrive se passe ailleurs, à l'extérieur du langage, dans une réalité *incognita*, qui n'a pas encore forgé son vocabulaire, ni sa syntaxe. Littérature non verbale. La vie a perdu son caractère narratif[117].

116 Thane Rosenbaum, « Art and Atrocity in a Post-9/11 World » in *Jewish American and Holocaust Literature : Representation in the Postmodern World*, éd. Alan L. BERGER et Gloria L. CRONIN, Albany, NY : State University of New York Press, 2004, p. 132.

117 Christian Salmon, *Verbicide : Du bon usage des cerveaux humains disponibles*, Castelnau le Lez : Éditions Climats, 2005, p. 11.

Ainsi, selon le théoricien, puisque le choc ressenti collectivement en tant que trauma se situe « à l'extérieur du langage », appartenant donc au domaine de l'indicible, toute tentative de dire ne serait qu'une vision affaiblie de l'atrocité irréductible des attaques. Sa réaction est effectivement très proche de celle de Thane Rosenbaum dont l'exergue ci-dessus fait figurer une réflexion liminaire qui s'interroge sur le bien-fondé, dans « un monde de l'après 11-septembre », d'une esthétique de la représentation face aux événements dont il postule qu'ils sont irreprésentables en raison d'une atteinte au devoir moral. En cela, il remet en mémoire les mêmes réticences et avertissements qu'avait exprimés Saul Bellow dès 1963[118], et pose lui aussi la question du rôle de l'artiste et donc du statut de l'art face à l'atrocité :

> Is there a proper role for the artist, and specifically the novelist, at this time in our nation's history ? Can we make art in a time of atrocity ? Does the imagination have anything to say when it has to compete with the actual horror of collapsing skyscrapers ?[119].

A/ Thane Rosenbaum : L'art, l'atrocité, l'art trop cité

La diatribe de Thane Rosenbaum est sans appel car, selon lui, seul le

118 « Sometimes he [the writer] looks like the most grotesque of priests, the most eccentric of teachers, but I believe the moral function cannot be divorced from art », Saul Bellow, « The Writer as Moralist », *The Atlantic Monthly*, mars 1963.

119 Rosenbaum *op. cit.*, p. 130.

silence peut figurer une réponse. En cela, elle reprend les déclarations faites par le philosophe allemand Theodor Adorno selon lequel certains actes dépassent les capacités morales de la littérature, qui risque alors de n'être que bavardage :

> Neutralisée et refaçonnée, toute la culture traditionnelle est aujourd'hui sans valeur. (...) Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage. (...) Écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes.[120]

Dans le même esprit, le romancier et critique étasunien Lionel Trilling a interrogé le pouvoir de l'imaginaire à répondre à des actes tels que l'Holocauste : « There is no possible way of responding to Belsen or Buchenwald. The activity of the mind fails before the incommunicability of man's suffering »[121]. Sans doute peut-il sembler indécent de mettre en équivalence deux événements aussi différents que la Shoah et le 11-septembre, mais il s'agit pourtant selon Rosenbaum d'une même négation de la dignité humaine, laquelle doit interdire toute prise de parole : « Silence might be the loudest sound of all »[122]. Conscient de l'ineptie consistant à comparer les tragédies[123], celui-ci revendique néanmoins un même temps de latence, en invoquant

120 Theoror Adorno, *Prismes : Critique de la culture et société*, Paris : Payot, 1986, p. 26.

121 Lionel Trilling, *The Liberal Imagination*, Garden City, KS : Doubleday, 1953, p. 256.

122 Rosenbaum, *op. cit.*, p. 132.

123 « The first lesson is this : don't let anyone fool you – what we are living through now is not a, or the, Holocaust. (...) What happened on that date may be this country's single greatest tragedy, but a comparison with the Holocaust, and genocide, is ludicrous on any scale », *ibid.*, p. 128-129.

un « engourdissement collectif »[124] pour toute réponse au choc ressenti ce jour-là. Les actes terroristes du 11 septembre 2001 obligent ainsi l'auteur de fiction à s'interroger sur son propre rôle, à se situer face au meurtre collectif qui a été perpétré, sinon au concept même de meurtre : « Murder is not a work of art, but rather a moral crime »[125], revenant à la préoccupation morale qui se situe au cœur de l'art d'écrire.

Ainsi pour Rosenbaum, tous les écrivains qui ont proposé leurs points de vue sur l'événement dans le feu de celui-ci seraient blâmables. Ces artistes, certains que nous venons de proposer à l'étude, n'auraient, d'après lui, pas considéré le temps de latence nécessaire à la bonne compréhension de ces actes et les auraient ainsi esthétisés, magnifiés, sans avoir laissé au jugement moral le temps de mûrir :

> when faced with atrocity on such a grand scale, like the attack on the World Trade Center, aesthetic writing can seem smug, overly self-conscious, morally distracting, historically trivializing, and artistically vulgar – all at the same time[126].

Le 11 septembre 2001, l'imagination de l'écrivain a été largement dépassée, supplantée par celle du terroriste de sorte qu'il n'est plus question de « jouer » :

124 « a collective numbness », *ibid.*, p. 132.
125 *Ibid.*, p. 134.
126 *Ibid.*, p. 133.

« This is not a time to toy around with fantasy »[127]. Le terroriste, lui, n'utilise pas de mots mais du « bruit et de la fureur » : les explosions parlent pour elles-mêmes et se situent donc bien dans cet « extérieur du langage » décrit pas Christian Salmon, qui rendrait l'événement indicible, ou plutôt irreprésentable. Il nous semble en effet devoir ici établir une distinction entre les notions d'indicible et d'irreprésentable, car, si l'indicible se situe du côté de l'absolu, on peut supposer qu'il correspond à quelque chose de plus général, de plus abstrait que ce qui ne parvient pas à être formulé. Ainsi l'exprimé demeurerait confiné dans la singularité et l'indicible serait inséparable du caractère vague dans lequel les mots ne pourraient opérer qu'une coupe arbitraire, parcellaire. L'irreprésentable quant à lui, évoquerait plutôt une impossibilité purement technique de la représentation, telle que la décrit fort justement le critique et universitaire Jacques Rancière dans son essai sur la représentation comme régime de pensée de l'art[128]. Dans cet ouvrage théorique, celui-ci donne à l'irreprésentable deux sens particuliers, dont ici le premier :

> On ne peut pas trouver de forme de présentation sensible adéquate à son idée, de schème d'intelligibilité égal à sa puissance sensible. Cette première impossibilité allègue un impouvoir de l'art[129].

Face à cette « puissance sensible » que représente le choc du 11-septembre,

127 *Ibid.*, p. 127.
128 Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris : La Fabrique Éditions, 2003.
129 *Ibid.*, p. 126.

l'impouvoir de l'art, formulation adéquate pour dire l'incapacité de l'art, de l'esthétisation, ou de la stylisation qu'il implique, sinon d'un jeu avec le réel, comme la formule « toy around with fantasy » l'indique, travaille en profondeur le statut de la littérature en interrogeant la conscience morale du romancier. Ainsi, cette première acception de l'impouvoir de l'art, néologisme éclairant face à un événement inédit dont la force impose la création de nouveaux termes, nous renvoie sans doute à la notion également digne d'une réflexion approfondie, celle d'ineffable. Selon son étymologie, *ine-fabiliis*, « ineffable » signifie qu'une chose ne peut pas ou ne doit pas se dire, donc être exprimée avec des mots. Cette notion d'ineffabilité est généralement utilisée à propos d'un sentiment, d'un concept ou d'un aspect de l'existence qui nous submerge par son intensité émotionnelle, qui est trop grand pour être décrit de façon adéquate par de simples mots perçus comme des outils. À ce titre, on citera l'exemple du tétragramme juif qui exprime Dieu sans pouvoir être prononcé puisqu'il défie toute possibilité d'énonciation, n'étant composé que de consonnes[130]. Au-delà même de cette impossibilité technique, l'ineffable agit « non parce que ce nom [Dieu] ne peut être prononcé, mais parce qu'en aucune façon il ne peut être épuisé ni par le sens ni par l'intellect humain, raison pour laquelle, puisque de lui (Dieu) rien ne peut être dignement dit, il est ineffable »[131]. Ainsi est-il hors de portée des hommes en raison du respect que son

130 YHWH : Il s'agit d'une forme issue de la racine trilittérale היה (HYH) du verbe « être ». Le *Tanakh* (la Bible hébraïque) rapporte dans le chapitre 3 du Livre de l'Exode que cette expression fut entendue par Moïse au sommet du mont Horeb dans le désert du Sinaï.

131 Isidore de Séville, « Étymologiae », Livre VII, cité par Roger Dragonetti, L*a Musique et les lettres*, Paris : Librairie Droz, 1986, p. 92-93.

« ineffabilité » implique. Ce qui ne peut et ne doit être dit sont ainsi liés étroitement par un devoir moral que l'ancien testament a ancré dans la mémoire collective des hommes depuis l'écriture du Livre sacré. Sans doute existe-t-il encore de nos jours une filiation entre l'imprononçable du tétragramme sacré et la haute morale développée par les auteurs mentionnés plus haut dans notre étude. Dans la philosophie moderne, Vladimir Jankélévitch a exploré ce thème de l'ineffabilité en insistant sur le caractère « ineffable » des choses les plus essentielles : la poésie, la musique, l'amour, la liberté, Dieu, etc. Il a ainsi élaboré tout au long de son œuvre une esthétique et une métaphysique de l'ineffable[132].

Quant au deuxième sens donné à l'irreprésentable par Jacques Rancière, il semble tout aussi en adéquation, voire plus pertinent encore avec l'approche de Thane Rosenbaum :

> Certaines choses, dit-on, ne sont pas du ressort de l'art. Elles ne peuvent s'accommoder de l'excès de présence et de la soustraction d'existence qui lui sont propres et définissent son caractère de simulacre[133].

Plus que dans l'ineffable en effet, c'est bien dans ce deuxième versant, ce hors-champ de la représentation artistique, que se situe Rosenbaum, pour qui le 11-septembre excède littéralement toute tentative de mise en récit. Il est ainsi l'un des

132 Cf. Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, Paris : Éditions du Seuil, 1983 ; mais aussi *La Mort*, Paris : Flammarion, 1977, p. 75 en particulier ; ou encore « La Pureté Ineffable », in *Le Pur et l'impur*, Paris : Flammarion, 1978, p. 13-18.

133 Rancière, *op. cit.*, p. 126.

rares à souligner le caractère aporétique de cette situation, qui est l'objet de notre première partie.

REPRÉSENTER, INTERPRÉTER

Pour autant, Rosenbaum semble peut-être oublier que cette mise en récit ne saurait être assimilée à de la pure représentation : chaque œuvre en effet s'interroge à sa manière sur l'envers de la représentation, ses limites, ses échecs. L'irreprésentable ne serait donc qu'une ruse de la pensée pour mieux représenter ce qui ne saurait se voir, se dire, se penser de façon obvie. En psychanalyse, il pourrait être le lieu d'expression privilégié du déni. Ainsi en va-t-il de l'ombilic du rêve tel que Freud le décrit dans *L'Interprétation du rêve* :

> Dans les rêves les mieux interprétés on est amené à laisser un passage obscur parce qu'on remarque pendant l'interprétation qu'il y a un nœud des pensées du rêve qui ne peut se défaire (...). C'est l'ombilic du rêve, l'endroit où siège le non-reconnu[134].

La « reconnaissance » de cet ombilic permettrait alors de dénouer le « nœud des pensées » et de représenter l'irreprésentable. Mais, dès lors qu'on entre dans le champ de la représentation, ne fausse-t-on pas nécessairement le réel ? Et représenter, n'est-ce pas souscrire ? Autant de questions qui sous-tendent le propos

134 Sigmund Freud, *L'Interprétation du rêve*, cité par Guy Rosolato, *La Relation d'inconnu*, Paris : Gallimard, 1978, p. 255.

de Rosenbaum, pour qui la permission de représentation est en premier lieu une question de temps, incompressible, qui doit être respecté. Temps moral du silence et du deuil mais aussi temps nécessaire pour avoir quelque chose à dire : « Shock takes time to settle in before the mind and heart can formulate something meaningful to say. (...) It's too soon for that »[135]. Puisque chaque histoire inventée sur ce sujet est en un sens une interprétation, une appropriation de celui-ci, qui aura l'autorité de le faire ? Combien de ce temps faudra-t-il avant que toute « narrativisation » soit possible, permise ? Dans l'une des nouvelles publiées dans le recueil *110 Stories*[136], l'auteur Lynne Sharon Schwartz confesse qu'au lendemain des attaques, il était littéralement impossible pour elle « d'écrire la phrase suivante »[137]. Elle demande d'ailleurs, comme Rosenbaum, un peu de silence : « we long for silence. Enough words have been spoken »[138]. Mais son histoire est un oxymore : elle parle de l'impossibilité de parler du 11-septembre, tout en en parlant. Ce nouveau paradigme, qui veut représenter l'irreprésentable de l'événement, à rebours des avis tranchés de Thane Rosenbaum, va pouvoir utiliser d'autres armes, d'autres formats, d'autres médiums que l'écrit, et détourner par exemple la force visuelle, iconique des images, dont les médias se sont servi à satiété, images qui pourraient ainsi porter une autre forme de représentation, plus directe, plus cathartique aussi peut-être.

135 Rosenbaum *op. cit.*, p. 135.

136 Lynne Sharon Schwartz, « Near November », *110 Stories*, *op. cit.*, 260-262.

137 « We would like to write something new, but we don't know what the next sentence should be. (...) We try to write the next sentence, and senseless, contrary words come out, as if from a cauldron », *ibid.*, p. 261.

138 *Ibid.*, p. 261.

B/ Alejandro González Iñárritu : Du noir à la lumière

Basé sur une idée originale du producteur français Alain Brigand, *11' 09" 01 : September 11*[139] est un film sorti en France dès le 11 septembre 2002, réunissant onze courts métrages réalisés par des metteurs en scène célèbres venus du monde entier, tel Claude Lelouch, Youssef Chahine, Ken Loach, Alejandro González Iñárritu, Amos Gitaï ou Sean Penn. Comme son titre l'indique, ces onze films courts, qui ont pour thème imposé les attaques sur New York, ne doivent pas dépasser onze minutes, neuf secondes et une image, ce qui leur confère une haute valeur symbolique. Au-delà d'une éventuelle référence directe à la date des attaques, cette limite temporelle a été imposée aux réalisateurs sans doute afin d'affirmer implicitement que toutes ces réactions ont la même valeur iconique, dans la mesure où le producteur du projet ne souhaitait pas que le spectateur puisse évoquer une quelconque hiérarchie dans la valeur émotionnelle des témoignages filmiques. Ceux-ci, malgré ce formalisme contraignant pour les différents réalisateurs, offrent un espace de liberté qui reflète une diversité des points de vue sur l'événement, constituant un jalon dans l'historique des représentations, puisqu'il s'affirme comme l'une des premières tentatives de représentation artistique traitant du 11-

139 *11'09''01, September 11 : A Film by 11 Directors*, France : Galatée Films, 2002.

septembre. Au sein de ces onze points de vue, il nous est apparu indispensable de singulariser celui d'Alejandro González Iñárritu[140], l'un des plus originaux dans sa structure narrative, privilégiant une esthétique expérimentale proche de la vidéo d'art contemporain[141]. À ce titre, il explore les limites de la dichotomie traditionnelle entre le son et l'image en séparant radicalement ces deux éléments. Simple écran noir pendant la quasi totalité du film, la mise en scène d'Iñárritu dépend d'une bande sonore qui se compose principalement de sons et de bruits enregistrés dans le monde entier ce 11 septembre 2001, tentative sans doute de mimer le moment de la réception, l'inconcevable irruption de cet événement vécue à travers le monde. Cette bande sonore inclut également des prières pour les morts chantées par des Indiens *Chamulas* du Chiapas au Mexique[142], aussi bien qu'une pièce pour orchestre originale, écrite par le compositeur Gustavo Santaolalla et interprétée par le Kronos Quartet. Sporadiquement, l'écran noir est perturbé par de très brèves apparitions d'images des médias tournées ce même jour. Et même si, en toute fin de film, on peut voir les Tours jumelles s'effondrer, Iñárritu emploie presque exclusivement des images de *jumpers*[143] en plan serré pour signifier les attentats, comme pour souligner l'horreur et l'absurdité de ces actes. Dans une interview présente sur la

140 Le court métrage est inséré dans notre annexe DVD. Iñárritu est par ailleurs réalisateur d'*Amores Perros* (2000), *21 Grams* (2003), *Babel* (2006), *Biutiful* (2010).

141 « No actors, no camera, no crew, no script, no nothing », Alejandro Gonzàlez Iñárritu, interview insérée dans le DVD du film, 2002.

142 Rappelons qu'Alejandro Gonzàlez Iñárritu est d'origine mexicaine.

143 Ces hommes et femmes qui sautaient des tours en flammes. Il faut toutefois souligner que l'utilisation du terme *jumper* reste problématique puisqu'il induit que ces personnes aient volontairement sauté, choisissant donc le suicide. Cette idée n'est qu'une hypothèse sur leur intention, qu'il nous est impossible de confirmer. Les personnes concernées avaient peut-être le sentiment, en sautant, d'échapper à la mort par le feu, dans la mesure où l'appel du vide pouvait représenter une libération, une fuite, une manière d'échapper à l'enfermement dans les tours.

version DVD de *11' 09" 01 : September 11*, Iñárritu explique que le but de sa mise en scène était de créer onze minutes « de silence visuel »[144]. Un tel choix soulève inévitablement un paradoxe, tandis que son auteur était à plusieurs reprises critiqué pour avoir choisi une certaine facilité au travers de ce procédé, certains allant même jusqu'à associer l'écran noir dominant du film à un refus simpliste de représenter l'horreur des attaques du 11-septembre par des images éprouvantes émotionnellement. Il semble cependant qu'il puisse y avoir un autre enjeu dans ce choix peu conventionnel de mise en scène. Comme le réalisateur l'explique, son but n'était pas simplement de représenter l'événement du 11-septembre, mais d'en faire plutôt une expérience ressentie par le public de manière individuelle, de faire appel ainsi à un ressenti personnel, sinon à une participation émotionnelle grâce à la création par chacun des spectateurs d'une interprétation qui émanerait de leur propre psyché : « I chose to confront people with their own images, their own fears and feelings about what had happened, allowing them to experience catharsis »[145]. Visionner le film en effet est une expérience sensible et troublante dont le stress en est rendu physique et émotionnel. Il semble qu'un effet de *catharsis* se produise, véritable soulagement émotif qui résulte d'une expérience dramatique intense. Cependant, une simple expérience de déstabilisation des sens pourrait se révéler insuffisante pour soulager le spectateur du traumatisme du 11-septembre, pour l'aider à l'intégrer à sa vie psychique. En conséquence, si la notion de *catharsis*

144 « I tried to make 11 minutes of visual silence as a tribute », Iñárritu, 2002.
145 *Ibid.*

envisagée par Iñárritu peut être parfois remise en cause, son court métrage peut néanmoins être analysé comme une mise en scène d'un retour du traumatisme du 11-septembre, traumatisme dont la dimension quasi-métaphysique imprègne tout le film jusqu'à sa conclusion énigmatique sous forme d'une question venant s'inscrire sur l'écran : « Does God's light guide us or blind us ? ». Nous nous risquerons, dans notre dernier chapitre, à avancer une élucidation de cette formule aux accents bibliques : l'interprétation de la volonté divine, comme le dogme du judaïsme nous l'enseigne, serait-elle plongée dans le noir, c'est-à-dire dans l'ignorance totale de la lumière, soit dans une condition agnostique que le fondu au noir du film serait censé représenter ?

BRUITS BLANCS, ÉCRAN NOIR

Dans sa bande son, le court métrage d'Iñárritu est souvent saturé de bruits divers, étranges, irreconnaissables, à la limite parfois de l'audible, comme autant de « bruits blancs », phénomène connu des ingénieurs du son qui vient parasiter le message principal. Par ces « bruits blancs », sans doute le cinéaste veut-il aussi transmettre aux spectateurs le ressenti d'un épisode de poussière pendant lequel aucun individu ne pouvait distinguer visuellement quoi que ce soit dans un environnement devenu aveuglant, la blancheur, à rebours du noir de l'écran, symbolisant l'incompréhensibilité du monde, le mystère qui préside à cet événement ou l'insignifiance de l'homme face à des expériences sans forme ou

apparence précise qui sortent de son champ habituel de perception et annihilent sa capacité de jugement.

Dans l'entretien cité plus haut, Alejandro Iñárritu ne manque pas à ce propos de décrire et expliciter son projet :

> Sound, silence and music, even if they are only half of cinema, are more powerful and go beyond physical experience. Sound and music soar while the images are more banal.[146]

Cette banalité des images dont parle Iñárritu renvoie sûrement le (télé)spectateur à la sur-prolifération de celles-ci dans les médias du monde entier pendant de nombreuses semaines après les attentats. Les avions s'encastrant dans les tours, l'effondrement de celles-ci, les nuages de fumée et de cendre assombrissant le ciel azuré de Manhattan, chacun a pu partager *ad nauseam* le film des attentats. Le réalisateur a ainsi décidé de prendre nos habitudes de téléspectateur à rebours, en nous transformant en spectateur confronté à l'obscurité totale. Il nous force à adopter un autre type de perception : l'écran noir étant accompagné de « bruits blancs », il devient le centre d'attention sur lequel nous focalisons. De même, cette bande sonore omniprésente, omnipotente, transforme-t-elle le simple spectateur en auditeur aux aguets. En d'autres termes, comme image et son sont séparés, irréconciliables, leur impact en est augmenté. Le court métrage s'ouvre sur un écran

146 *Ibid.*

noir, abandonnant le spectateur dans un silence abyssal, le plongeant pour quelques secondes interminables dans l'opacité d'un gouffre vertigineux, hantant tout le film. Cette figure du gouffre, qui nous happe dès le premier instant, représente, en la dramatisant, une absence de mots, une absence d'images : l'écran noir a précisément pour fonction de signaler le silence, figurant l'émotion qui ne trouve pas ses mots.

Puis, progressivement, des chants tribaux mexicains se font entendre. Leur langue est non identifiable pour la plupart des spectateurs occidentaux et, à mesure de la force qu'ils prennent, toujours plus présents, ils créent chez le spectateur un sentiment d'étrangeté, tel un mantra fascinant dans sa répétition incantatoire. Au bout de deux très longues minutes, une première image apparaît alors, comme subliminale, et le spectateur peut apercevoir, pendant une très courte seconde, une personne tombant des Tours jumelles. Mais cette image entraperçue, comme volée, est vue de manière oblique et en plan serré, ce qui empêche le spectateur d'apprécier la parfaite verticalité des tours, laquelle s’avère nécessaire à l’identification de l'image. Certes, quelques autres plans apparaissent bientôt sur l'écran comme des flashes, mais ils sont toujours si fugaces que le spectateur doit encore se demander s'il a bien vu l'un de ces individus qui se précipitent dans le vide. Par la sensation de persistance rétinienne qui en résulte, ces images troublent la vue comme l'esprit du spectateur.

UNE EXPÉRIENCE HALLUCINANTE

Insaisissables, ces flashes renvoient aux hallucinations que Cathy Caruth considère comme la caractéristique du trauma :

> In its most general definition, trauma describes an overwhelming experience of sudden catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena[147].

La nature traumatique de ces flashes semble être corroborée par leur contenu, les *jumpers* : de façon saisissante, la figure de ces anonymes sautant par dizaines est en effet demeurée absente dans les discours et reportages étasuniens après le 11-septembre, comme oblitérées, déniées parce qu'insupportables. Et c'est justement cette rétention d'images, comme le refoulé en psychanalyse, qu'Iñárritu questionne dans son court métrage. En outre, la position unique et singulière dans laquelle ces *jumpers* se sont trouvés pendant les attaques suggère qu'ils pourraient être considérés comme un symbole du traumatisme du 11-septembre. Parce qu'ils étaient « rejetés » à l'extérieur des Tours jumelles par des conditions insupportables à l'intérieur de celles-ci, ces personnes sautant dans le vide ont incarné, pour quelques terribles instants de chute, ce qui ne pouvait être montré par aucune chaîne de télévision, l'intérieur des bâtiments en feu. Ils sont ainsi devenus en eux-

147 Cathy Caruth, *Trauma : Explorations in Memory*, *op. cit.*, p. 11.

mêmes le fantasme de millions de téléspectateurs impuissants et témoignent de manière mortifère de ce qui a eu lieu ce matin-là. Ils sont en quelque sorte le cœur de l'événement, la figure empathique par excellence qui permet de ramener la vision panoramique et monstrueuse du choc à une échelle purement humaine, celle de leur propre corps tombant qui donne corps à l'abstraction de ce type de violence. Les insertions soudaines et erratiques de ces *jumpers* dans le film d'Iñárritu répondent parfaitement à sa volonté d'incarner, au sens premier du terme, un trauma jusqu'alors désincarné.

UN RÉCIT DISSOCIATIF

La composition narrative du court métrage comporte également le *modus operandi* du trauma. En effet, le film semble suivre une trame temporelle linéaire, partant de ces sauts dans le vide pour finir sur des images de l'effondrement des tours. Cependant, un regard plus précis sur le déroulement de l'action nous permet de noter qu'aucune image d'un quelconque avion s'encastrant dans les tours n'est présente, alors que celles-ci ont été, aux yeux des téléspectateurs du monde entier, l'élément déclencheur de cette crise traumatique du 11-septembre. Cette oblitération du récit visuel de l'événement, qui ne peut être fortuite, donne à ces épisodes leur caractère traumatique. Car le point de vue d'Iñárritu se fonde bien toujours sur ce paradigme du trauma : le traumatisme en effet est par définition un événement qui ne peut être représenté puisque l'esprit

traumatisé ne possède pas le cadre mental nécessaire pour appréhender l'événement traumatique. On pourrait pourtant arguer du fait que le premier impact est bien présent dans la bande sonore du film, mais sa place dans celui-ci suit la toute première image d'un *jumper* et perturbe de ce fait la chronologie réelle de l'événement. En outre, l'épisode des avions finit par parvenir aux oreilles du spectateur/auditeur, mais l'environnement sonore le perd aussitôt dans un entrelacs de langues étrangères relayant l'information, l'empêchant de comprendre les messages correctement. Ce traitement de l'événement, qui déboussole le spectateur, qui le malmène, doit être compris comme une tentative de représentation du trauma lui-même, en ce qu'il a de plus fragmentaire et dissociatif :

> Actual experiences can be so overwhelming that they cannot be integrated into existing mental frameworks and, instead, are dissociated, later to return intrusively as fragmented sensory or motoric experiences[148].

Au-delà de cette approche psychanalytique du film d'Iñárritu et de son traitement de l'événement comme trauma, il nous semble légitime de poser la question de la *catharsis* évoquée et voulue par le réalisateur[149].

CATHARSIS

148 *Ibid.*, p. 176.

149 « an opportunity to exorcise the fear », Iñárritu, 2002.

La possibilité d'une *catharsis* semble être confirmée par l'impact que le film a sur les spectateurs, ne laissant personne indifférent. Comme nous l'avons souligné dans les chapitres précédents, faire l'expérience visuelle et auditive du court métrage d'Iñárritu est en soi éprouvant et, le film étant enclin à susciter des émotions fortes dans sa réception, il pourrait potentiellement mener à cette purification des émotions caractéristique de la *catharsis*. Ceci est dans une certaine mesure confirmé dans la conclusion du film lorsque la lumière jaillit et finit par évacuer l'oppressante obscurité, soulageant enfin le regard du spectateur face à cet écran inversement immaculé. De même, du point de vue auditif, la fine ligne mélodique des cordes choisie pour ce dénouement apporte une harmonie retrouvée. L'espace sonore qui tenait jusque-là le spectateur/auditeur dans un maelström de sons oppressants, saturés, stridents, évolue lentement vers une douceur harmonique tout en pleins et déliés. Débutant de manière imperceptible, par des notes profondes et longues, la musique en effet augmente en crescendo, évolue vers quelques dissonances de notes en vibrato et trouve en un final extatique sa résolution par un passage parfaitement mélodique. L'effet cathartique apporté par cette pièce musicale est remarquable parce qu'il est dans la lignée de celle du compositeur américain Samuel Barber, dont l'adagio pour cordes fut joué par l'orchestre de la BBC le 15 septembre 2001, en l'honneur des victimes du 11-septembre. Comme celle de Barber, la musique qui accompagne les derniers instants du court métrage d'Iñárritu est bien une élégie dont le *pathos* submerge le

spectateur, visant à le soulager, en un élan cathartique indéniable.

Quant à l'effet visuel des flashes décrits plus haut, il contient lui aussi un certain potentiel cathartique. Ainsi, la répétition de l'expérience traumatique, qui est à la base du mécanisme du trauma, n'est rien d'autre qu'une tentative mentale de récupérer la maîtrise des événements traumatiques. En d'autres termes, cette compulsion de répétition, mise en images par Iñárritu, serait une première étape vers une assimilation de ce traumatisme. Dans le court métrage, une meilleure compréhension du contenu de ces flashes semble facilitée par leur répétition. Le spectateur acquiert en effet, flash après flash, la lugubre confirmation de ce qu'il entrevoit : ces personnes sautant dans le vide, qui étaient évacués par tous les médias, relégués hors-champ, finissent par apparaître tels qu'ils étaient, dans la verticalité insupportable de leur chute.

HANTISE

Comme nous l'avons vu, en séparant l'image du son, Alejandro Iñárritu force le spectateur à modifier sa perception. Il faut ajouter qu'en ne lui donnant à voir que quelques images subliminales interrompant de manière erratique ce noir à l'écran, il l'oblige à reconstituer mentalement, re-présenter peut-être, les chutes de ces corps. Ces longues secondes d'écran noir servent à cela : elles impriment dans l'esprit du spectateur ces images de *jumpers* qui vont littéralement le hanter et le forcer à rejouer, réactiver ses propres souvenirs du 11-septembre.

Cette dimension de hantise est encore accentuée par la bande sonore qui accompagne l'écran noir : tandis que, comme nous l'avons évoqué, la majeure partie du fond sonore se compose de bruits et de sons non identifiables, celui-ci tout-à-coup est interrompu par un bruit très court, sourd et retentissant. Comme le documentaire des frères Naudet l'a très bien fait entendre[150], ce bruit est extrêmement semblable au fracas fait par ces *jumpers* en touchant le sol. Celui-ci est répété plusieurs fois dans le court métrage, jusqu'à créer un malaise palpable dans l'esprit du spectateur/auditeur. Le bruit devenu clair et signifiant semble représenter, remplacer ce qui ne peut pas être vu, car les images médiatiques sont défectueuses, n'existent tout simplement pas. Le son déborde littéralement son rôle et s'insinue dans l'imaginaire du spectateur, d'une façon bien plus forte et violente qu'une image. L'irreprésentable de ces images est ainsi contourné de manière magistrale par l'irruption de bruits insoutenables pour dire l'inintelligibilité de la mort.

Cette fonction du son dans le court métrage est encore appuyée par la diffusion brouillée de messages originaux laissés par certaines victimes des attentats sur les répondeurs de leurs familles et amis. Pendant les attaques en effet, beaucoup d'appels téléphoniques ont été donnés, et enregistrés, par les personnes emprisonnées à l'intérieur des tours et, tandis que celles-ci restaient invisibles au monde extérieur, leurs voix leur ont donné corps. Selon le professeur Elaine Scarry,

150 Jules et Gédéon Naudet, *New York : 11 Septembre*, Paramount Pictures, 2002.

théoricienne d'une esthétique de la représentation de la douleur physique, la voix est une extension de soi, un prolongement re-constituant de soi, et qui, avec Iñárritu, donne à ces anonymes une dimension spectrale qui déborde les limites du corps et hante le reste du court métrage :

> The voice becomes the final source of self-extension : so long as one is speaking, the self extends out beyond the boundaries of the body, occupies a space much larger than the body[151].

Cette notion de hantise, qui entremêle les répétitions des flashes à l'écran à celles de la bande sonore, ne doit pourtant pas être comprise comme une tentative de résolution du trauma, car nous savons depuis Freud que la répétition n'est que le symptôme du trauma et donc aucunement un élément suffisant à l'assimilation d'une expérience traumatique dans la conscience[152]. Pour rendre cela possible, le sujet doit affronter la répétition, la dépasser, afin d'en extraire l'information nécessaire à son assimilation.

UNE QUESTION DIALECTIQUE

On pourrait probablement arguer du fait que la forme d'emphase

151 Elaine Scarry, *The Body in Pain*, Oxford : Oxford University Press, 1985, p. 33.

152 « L'analysé répète au lieu de se souvenir et cela par la résistance (...). En donnant un nom à la résistance, on ne la fait pas pour autant disparaître ». Vaincre cette résistance aura donc pour nom « perlaboration ». Sigmund Freud, « Remémoration, répétition et perlaboration », in *La Technique psychanalytique*, Paris : P.U.F., 2007, pp. 110-115.

lyrique qui se fait jour à la fin du court métrage renvoie au dépassement de l'élan répétitif et permet ainsi une certaine assimilation du schéma traumatique. Mais cet élan cathartique est remis en cause par la question qui apparaît à l'écran dans le dernier plan du film : « Does God's light guide us or blind us ? ». Puisque cette question vient conclure le court métrage, le spectateur peut espérer qu'elle l'aidera à remettre de l'ordre dans la réalisation d'Iñárritu jusque-là déstabilisante. Comme nous venons de le voir, l'écran noir oppressant ayant laissé la place à un écran blanc immaculé, une forme d'harmonie semble avoir mis un terme à cette tension narrative. Ainsi, il semble légitime de penser que l'ultime phrase apparaissant à l'écran apportera le même genre de résolution. Cependant, celle-ci apparaît d'abord en langue arabe, la rendant incompréhensible à la plupart des spectateurs occidentaux, et sa traduction en anglais laisse pareillement perplexe : là où le spectateur compte trouver une réponse, il reste confronté à une question, au sens propre du terme. Il est encore et toujours sollicité dans son jugement, qui devient ici moral. La réponse à cette question lui ouvre un véritable champ philosophique intégrant une dialectique de la volonté divine, impénétrable, inaccessible à l'homme. Le film lui-même se fonde sur cette ontologie antinomique du divin et du terrestre, du noir et du blanc. Ainsi, plutôt qu'une simple réponse, la dernière phrase incite le spectateur à retourner aux flashes visuels des *jumpers*, dont la dimension symbolique, voire mythologique, est d'ailleurs revendiquée par Iñárritu lui-même qui explique l'utilisation de cette figure « comme la représentation métaphorique

d'Icare »[153]. Selon le mythe, ne pouvant emprunter ni la voie des mers, que Minos contrôlait, ni celle de la terre, Dédale, le père d'Icare, eut l'idée, pour fuir leur exil, de fabriquer des ailes semblables à celles des oiseaux, confectionnées avec de la cire et des plumes. Il mit en garde son fils, lui interdisant de s'approcher trop près de la mer, à cause de l'humidité, et du soleil, à cause de la chaleur. Mais Icare, grisé par le vol, oublia l'interdit et, prenant trop d'altitude, laissa fondre la cire de ses ailes. Il mourut ainsi précipité dans la mer. Iñárritu semble avoir scellé son destin à ceux qui pourraient voir les attaques comme une punition divine[154]. Mais l'ultime question du film dépasse cette vision manichéenne du bien et du mal en renvoyant le spectateur aux ténèbres du questionnement alors que celui-ci pensait en être sorti. Ébloui par cet écran d'un blanc virginal mêlé aux chants des *Chamulas* qui réapparaissent en fond sonore, celui-ci retrouve sa position initiale, dans ce modèle de répétition qui ferme le film sur lui-même et empêche toute « perlaboration ».

Puisque le *modus operandi* à la base du court métrage d'Iñárritu repose sur cette dynamique de répétition traumatique, le film a pu légitimement être lu comme un retour du trauma originel lié au 11-septembre. Néanmoins, il est probablement excessif de supposer que ces choix de réalisation pourraient effectivement conduire à une véritable *catharsis*. Du point de vue du spectateur, le film ne peut évidemment pas être comparé à l'expérience réelle du 11-septembre. Il

153 « The only image that I used was the people falling as a metaphorical representation of Icarus », Iñárritu, 2002.

154 « The sun can guide you, but if you look at it too much, it burns and blinds your eyes », Iñárritu, 2002.

reste une simulation, un simulacre de l'expérience traumatique et ne peut en cela être considéré comme une authentique contrainte de répétition : il est une représentation de cette répétition. Cependant, la force du court métrage, ancrée sur ces dichotomies, noir et blanc, présence et absence, bien et mal, fonctionne à rebours de toutes les autres images des attaques diffusées à l'époque, et en cela le film a le potentiel d'atteindre un niveau plus profond de reconnaissance du trauma. Car, à l'inverse de Thane Rosenbaum, Iñárritu sait qu'il n'y a pas de partage entre les bons et les mauvais sujets et se range en cela derrière le célèbre jugement de Victor Hugo écrit dès 1829 :

> À voir les choses d'un peu haut, il n'y a, en poésie, ni bons ni mauvais sujets, mais de bons et de mauvais poètes. D'ailleurs, tout est sujet ; tout relève de l'art ; tout a droit de cité en poésie[155].

En choisissant de représenter avec force et conviction ce qui jusqu'alors restait de l'ordre de l'irreprésentable, le court métrage d'Iñárritu est ainsi sûrement la première œuvre à dépasser l'événement en tant que tel, à ouvrir la voie à une esthétique du 11-septembre, s'éloignant des constats sclérosants des premiers moments vers une possibilité d'analyse, d'assimilation à travers la fiction.

Dans sa délicate mission d'interpréter le réel et d'offrir des points de

155 Victor Hugo, *Les Orientales*, préface de l'édition originale, Amiens : Edgar Malfère, 1928.

vue afin de donner corps à celui-ci, l'auteur de fiction n'a donc pas d'autre choix que de se confronter à l'événement qui vient de changer l'histoire, qu'elle soit culturelle ou non. C'est peut-être la raison pour laquelle Lynne Sharon Schwartz donne à sa nouvelle la conclusion suivante : « We will do what is needed; we will write the next sentence »[156]. Mais, quelque deux ans plus tard, ce temps de la « phrase suivante », celle qui répondra peut-être à la question d'Iñárritu, semble cependant encore prématuré, à la lumière de l'analyse critique des premières mises en fiction de l'événement, tel que l'épisode de la série télévisée *The West Wing* diffusé aux États-Unis le 3 octobre 2001, qui insérera la réalité de l'attentat dans sa fiction du réel, ou encore le roman de William Gibson, *Pattern Recognition*, qui tentera de prendre l'événement comme trame narrative sans en mesurer la force réelle.

156 Schwartz, *op. cit.*, p. 262.

3/ L'IMPÉRATIVE MISE EN FICTION

Au lendemain des attaques sur le sol américain, l'heure ne semblait pas propice à l'esthétisation de la catastrophe. Dans le droit fil des questionnements de Thane Rosenbaum sur le rôle de l'art, de très nombreuses œuvres artistiques furent mises de côté, censurées ou auto-censurées, par élan empathique ou devoir moral. Certaines chansons ne passèrent plus en radio, quelques sorties de films furent repoussées, voire simplement annulées. L'expression artistique et ludique du divertissement semblait ne pas avoir sa place dans le concert sérieux et grave du moment. Quelques tentatives pourtant ont su trouver le chemin d'une exposition publique, comme les bandes dessinées *Heroes*[157], mise en vente dès le 17 octobre 2001, et *The Amazing Spider-Man*[158], publiée deux mois plus tard. Mais c'est avec la série télévisée *The West Wing* que les attaques seront incarnées le plus frontalement, quelques jours seulement après l'événement. Nous proposons donc d'analyser, à travers celle-ci, cette volonté de mise en fiction, comme un impératif qui saisit son auteur, analyse que nous mettrons en perspective avec un roman, le premier publié après les attaques.

157 *Heroes : The World's Greatest Superhero Creators Honor The World's Greatest Heroes*, Marvel Comics, 2001.
158 *The Amazing Spider-Man*, volume 2 n°36, Marvel Comics, 2001.

A/ L'épisode paradoxal du feuilleton *The West Wing*

Le 3 octobre 2001, soit vingt-deux jours seulement après les attaques sur le sol américain, la chaîne de télévision NBC diffusait le premier épisode de la troisième saison d'une série à succès, *The West Wing*, épisode entièrement consacré au terrorisme islamiste, intitulé « Isaac and Ishmael »[159]. En deux semaines, l'équipe de scénaristes réunie autour de son créateur Aaron Sorkin a imaginé et tourné une première réponse aux attentats. Cet épisode spécial n'est pas intégré dans la chronologie interne à la série, les acteurs principaux le diront face à la caméra : il est une « pause » narrative que le réel des attentats impose. Tous les bénéfices seront d'ailleurs reversés à des œuvres de charité en faveur des victimes du 11-septembre. La série semble être à même de mettre en scène la parole présidentielle après l'événement : depuis septembre 1999, elle donne à voir la vie quotidienne d'un président des États-Unis, démocrate, entouré de son équipe de collaborateurs, installée dans l'aile Ouest de la Maison-Blanche. Josiah Bartlet, interprété par l'acteur Martin Sheen, est celui qui occupe le bureau ovale, tandis que son état-major gère les crises quotidiennes, nationales et internationales. La reconstitution réaliste de l'univers présidentiel a souvent été mise en avant, grâce notamment à la présence dans l'équipe d'écriture d'une authentique porte-parole de la Maison-Blanche, Dee

159 L'épisode est inséré dans notre annexe DVD. Dès le titre, l'évocation d'un épisode biblique démontre l'importance du regard religieux sur l'événement, qui sera soumis à notre analyse dans les pages suivantes.

Dee Myers. Tout au long des saisons, les grands sujets de société comme le racisme, l'éducation, la santé, la drogue, l'homosexualité y sont largement abordés, et l'exécutif est souvent montré sous un jour très favorable, se battant pour la liberté des minorités et le bonheur des peuples. Certains ont d'ailleurs critiqué la série comme une révision idéalisée de la présidence de Bill Clinton[160]. Mais malgré les critiques, celle-ci a toujours connu un immense succès outre-atlantique, durant les sept années de sa diffusion, remportant de nombreuses récompenses, *Emmy Awards*, *Golden Globes*, etc. Sa réussite a contribué à la célébrité de son créateur, Aaron Sorkin, scénariste et producteur devenu incontournable depuis[161]. Ses idées politiques, revendiquées comme démocrates, imprègnent tout son travail, en particulier dans cette série, la plus idéologique, *The West Wing*. Cependant, au lendemain des attaques du 11-septembre, cette vision démocrate et idéalisée d'une Amérique tolérante, ouverte et généreuse a bien du mal à émerger, à trouver une voix. L'épisode incarne en cela une rupture dans la linéarité narrative comme dans l'idéologie qu'elle promouvait jusque-là. Le poids du réel et du contexte éclaire cette rupture, qu'il convient d'analyser pour mettre en lumière les difficultés de mise en fiction d'un événement ressenti comme catastrophique et injuste.

CONTEXTE POLITIQUE

160 Voir par exemple l'article de Tom Shales « 'The West Wing' Assumes the Role Of Moral Compass », *Washington Post*, 5 octobre 2001.

161 Outre d'autres créations pour la télévision (*Studio 60*, *The Newsroom*), il a reçu l'Oscar du meilleur scénario en 2011 pour le film *The Social Network*, réalisé par David Fincher.

Dans sa volonté d'expliquer de manière didactique ce qui était alors ressenti comme incompréhensible dans le quotidien américain, Aaron Sorkin a choisi pour son épisode de l'après 11-septembre de mettre en scène une alerte terroriste, bloquant le personnel de la Maison-Blanche en même temps qu'une classe de lycéens venue la visiter. Cette réclusion forcée entre les membres de l'administration jouant le rôle de professeurs et les élèves de cette « classe présidentielle » offre à l'auteur l'unité de temps et de lieu idéale pour donner son point de vue sur le terrorisme, et l'extrémisme islamiste en particulier. La discussion improvisée dans la cafétéria tourne ainsi autour d'une vulgarisation de l'histoire du terrorisme islamiste, de sa supposée naissance, au onzième siècle, jusqu'à nos jours, comparant celui-ci au Ku Klux Klan ou au régime nazi[162], mal absolu donc, et nihiliste parce qu'il nie les principes fondateurs des États-Unis que sont la « coexistence des idées » et le « pluralisme », termes sur lesquels il conviendra de revenir. Ces scènes permettent ainsi d'éclairer la vision de l'auteur face aux attaques, lequel base sa réflexion sur une leçon de civilisations aux accents différentialistes du « nous » contre « eux », qui ne manque pas d'étonner à la lumière des postures affichées par Aaron Sorkin. Cette vision se rapproche en effet de celle de l'administration en place au moment des attaques, lorsque le président républicain George W. Bush réagissait dans son discours du 20 septembre 2001[163] : « You are either with us, or with the terrorists ».

162 « Islamic extremist is to Islamic as KKK is to Christianity » (8'42) ; « When you think of the Taliban, think of the Nazis » (9'14), professe l'un des collaborateurs à la classe de lycéens.

163 Les discours du président Bush sont consultables à l'adresse suivante :
http://www.johnstonsarchive.net/policy/bush-speeches.html

En réalisant « Isaac and Ishmael », Aaron Sorkin contribue ainsi à accréditer cette binarité, à rebours du discernement qui devrait être le sien. Cette réaction, dans la contiguïté avec l'événement, est révélatrice de l'influence du contexte réel sur la fiction. Les agressions sur le sol américain sont vécues comme un véritable traumatisme par une très grande partie de la population, qui les associe à l'attaque de *Pearl Harbor* par l'armée japonaise en 1941, menée sans déclaration de guerre préalable. Les États-Unis, dans l'effarement des attaques, se sentent alors en guerre : l'administration Bush décrète la mobilisation nationale, suivie en cela par les médias américains et occidentaux[164]. Le Conseil de sécurité de l'ONU lui apportera d'ailleurs son soutien immédiat[165]. Washington met promptement en place toute une série de mesures pour faire face à la menace terroriste : nombre d'entre elles sont des pratiques dérogatoires au droit commun, légitimées auprès de la population par l'état d'urgence induit par ce que le président Bush a qualifié de guerre contre le terrorisme *(war on terror*). Le *USA Patriot Act*[166], promulgué dès le 26 octobre 2001, a notamment créé le statut de « combattant illégal » (*unlawful combattant*), qui a permis à l'administration Bush d'ignorer l'*habeas corpus* afin de détenir, sans les inculper, des personnes soupçonnées par l'administration de projeter des actes terroristes : les détenus de Guantánamo, camp militaire situé sur l'île de Cuba, seront ainsi tous incarcérés sous ce statut juridique non reconnu par le droit international. Outre cette

164 En France, *Le Monde* titre dans son édition datée du 13 septembre 2001 : « Nous sommes tous Américains ».

165 La résolution 1373 du 28 septembre 2001 oblige tous les États membres de l'ONU à prendre des mesures législatives contre le terrorisme ainsi qu'à durcir les lois régissant le droit des étrangers.

166 Loi d'exception englobant un large éventail de mesures officiellement destinées à améliorer l'efficacité des services de renseignement ainsi que des agences fédérales de maintien de l'ordre (FBI) dans la prévention et la répression du terrorisme.

loi[167], le gouvernement prend diverses mesures exécutives d'exception[168] et, appliquant de façon stricte et véhémente la résolution 1373 du Conseil de sécurité de l'ONU, met aussi en œuvre plusieurs mesures visant à renforcer le contrôle aux frontières et à durcir les lois concernant l'immigration. Par exemple, immédiatement après les attentats, l'État lance un vaste programme d'arrestation, culminant, fin novembre 2001, en la détention de plus de mille deux cents personnes immigrées, provenant pour la plupart de pays musulmans. Quelques mois après le 11-septembre, le directeur du FBI Robert Mueller, nommé trois jours avant les attentats, appelle à une réforme du mode de fonctionnement de l'agence : un tiers des agents du FBI (soit plus de mille huit cents personnes) sera alors ré-affecté au renseignement et au contre-terrorisme.

Tout cet arsenal, judiciaire et législatif, mis en place dans les jours et les mois qui ont suivi le 11-septembre, apparaît déjà en filigrane dans l'épisode d'Aaron Sorkin, comme anticipé, justifié par les propos des différents collaborateurs du président Bartlet qui vont intervenir lors de cette discussion informelle dans la cafétéria[169]. Selon son auteur, des mesures de sécurité sévères devront ainsi être assumées pour défendre les fondements des États-Unis et sa mythologie exceptionnaliste.

---

167 Elle fut complétée par plusieurs autres lois, dont par exemple *Aviation and Transportation Security Act* du 19 novembre 2001, *Maritime Transportation Security Act* de 2002, *Enhanced Border Security and Visa Entry Reform Act* de 2002, etc.

168 Création par le secrétaire adjoint à la Défense Paul Wolfowitz du *Threat and Local Observation Notice* recensant les manifestants pacifistes et antimilitaristes, etc.

169 « it's time to give the intelligence agencies the money and the manpower they need » (22'11).

EXCEPTIONNALISME

> Why are islamic extremists trying to kill us ?
>
> Because we're Americans.
>
> It's our freedom.
>
> Freedom and democracy. (…)
>
> This is a plural society. That means we accept more than one idea. It offends them.[170]

Le dialogue ci-dessus semble donner les clés du problème qui sépare les terroristes islamistes de la nation américaine. Les accents patriotiques, voire propagandistes, de celui-ci se mêlent à une vision essentialiste des civilisations, dans laquelle pluralisme[171] et coexistence des idées appartiennent à l'appareil rhétorique de l'idéologie exceptionnaliste étasunienne. Celle-ci est en effet au cœur de l'invention de la nation américaine, dont l'origine remonte à Alexis de Tocqueville qui voit en la jeune démocratie d'alors un exemple unique, indépassable : « The position of the Americans is therefore quite exceptional, and it may be believed that no democratic people will ever be placed in a similar one »[172]. Cette vision fantasmée, idéale, deviendra une idéologie revendiquée, constitutive, dès les années 1830 qui verront la mise en place de la Destinée Manifeste par l'administration Jackson. Celle-ci est

170 « Isaac and Ishmael », 11'02.

171 Le Grand sceau des États-Unis, apparu pour la première fois en 1782, arbore sur sa bannière la locution latine suivante : « E pluribus unum », qui pourrait se traduire par : « de plusieurs, faisons un ».

172 Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*, volume 2, New York, NY : Knopf, 1953, p. 36.

depuis lors au cœur de l'inconscient collectif étasunien et réapparaît d'ailleurs en clin d'œil dans l'épisode de *The West Wing* lorsqu'il est fait allusion à Irving Berlin. Compositeur américain d'origine juive, celui-ci est l'auteur en 1918 de la chanson *God Bless America*, considérée comme l'hymne national officieux américain. En cela, il symbolise le patriotisme exacerbé de cette nation « exceptionnelle », dont le peuple a été élu par Dieu pour conduire la destinée du monde. Cette philosophie repose en effet sur des valeurs puritaines de prédestination qui ont fondé la nation américaine : avant de quitter le *Mayflower*, en novembre 1620, les Pères pèlerins firent cette alliance (*covenant*), sur la droite ligne des usages puritains :

> (…) having undertaken, for the glory of God, and advancement of the Christian faith, and honour of our king and country, a voyage to plant the first colony in the Northerne parts of Virginia, doe by these presents solemnly and mutually in the presence of God and one of another, covenant and combine ourselves together into a civil body politick.[173]

Ce contrat (*compact*) est repris en 1630 par un autre fondateur de la nation, John Winthrop, lorsque celui-ci, gouverneur de la Colonie de la baie du Massachusetts, évoque cette idée de peuple élu de Dieu dans sa célèbre métaphore « City upon a Hill » pour dire que la communauté puritaine de Nouvelle Angleterre avait été choisie comme modèle pour les autres communautés du monde et que le sol américain n'était

173 *The Mayflower Compact*, voir : http://www.ushistory.org/documents/mayflower.html

autre qu'un nouvel Israël, terre élue et bénie de Dieu vouée à une mission particulière, une mission divine[174]. Cette mythologie, qui est au fondement de la psyché américaine, est accréditée par Aaron Sorkin, lorsque, dans la conclusion de la discussion, par la voix de son personnage il demande aux lycéens présents, et par analogie à tous les citoyens américains devant leur télévision, de continuer leur mission :

> Learn things, be good to each other. Read the newspapers, go to the movies, go to a party, read a book. In the meantime, remember pluralism. You want to get these people? I mean, you really want to reach in and kill them where they live? Keep accepting more than one idea.[175]

Cette logique exceptionnaliste explique l'incrédulité et l'incompréhension de la population américaine face aux attaques du 11-septembre, car dans son imaginaire collectif, elle se voit innocente.

RHÉTORIQUE DE L'INNOCENCE

Dans la lutte pour mettre des mots sur l'événement, pour expliquer le terrorisme islamiste, l'épisode « Isaac and Ishmael » fait appel à la Bible, à travers son titre bien entendu, mais aussi dans son fil narratif. Suivant les enseignements judéo-chrétiens, qui sont, nous l'avons vu, le socle culturel de la nation, il présente en effet le

174 Voir John Winthrop, *A Modell of Christian Charity*, 1630. Pour le lien entre puritanisme et politique exceptionnaliste contemporaine, voir aussi Anna Gandziarowski, *The Puritan Legacy to American Politics*, Hambourg : Grin Verlag, 2010.

175 « Isaac and Ishmael », 36'31.

terroriste comme ennemi du Bien, de la Liberté, de l'Innocence ; car le peuple américain, dans sa position d'exemplarité, est présenté comme innocent. Ici à nouveau, le discours se confond avec celui de l'administration en place : dans le premier mois suivant les attentats du 11-septembre en effet, le président George W. Bush n'hésitait pas à parler de « croisade contre le terrorisme » (*crusade against terror*)[176]. Cette rhétorique guerrière et religieuse est la prolongation du discours de victimisation qui prend corps dans l'épisode de *The West Wing* et démontre encore la difficulté de l'imaginaire à s'extraire du réel, lorsque celui-ci est vécu comme un choc.

C'est l'épouse du président elle-même, Abbey Bartlet, dans sa fonction symbolique de Première dame, qui explicitera la référence biblique qui donne son titre à l'épisode en prenant en charge sa haute valeur de parabole : Isaac et Ismaël sont les deux enfants du Patriarche Abraham ; le premier, fils de Sarah et légitime, sera le père du peuple juif ; le second, fils bâtard de la servante égyptienne Agar, et répudié, deviendra le père du peuple arabe. Dans cette lecture de la Parole biblique, vulgarisée et binaire à nouveau, les enfants d'Isaac apparaissent comme les purs, les innocents, même s'il est précisé qu'à la mort d'Abraham, les deux fils viendront tous deux se recueillir sur sa tombe. Les attaques du 11-septembre sont ainsi intégrées dans cette mythologie :

> How did all this start?

176 La formule fut néanmoins vite abandonnée à l'instigation de ses conseillers, craignant qu'elle ne rappelle l'époque historique des Croisades en Terre sainte, alimentant ainsi une guerre des religions.

> How did what all start?
>
> Well... this.
>
> Sarah.[177]

Ainsi, selon la Première dame, l'explication à ces attaques est d'ordre religieux[178], et non pas seulement politique, social ou culturel, comme pourraient le faire penser les positions plus matérialistes des autres collaborateurs. Les descendants d'Isaac sont innocents et donc victimes d'une violence qui leur apparaît illogique et incompréhensible. Dans le même temps, à travers l'histoire d'un personnage arabe, Raquim Ali, Aaron Sorkin annonce la chasse aux sorcières qui sera menée dans la communauté arabe au lendemain des attaques.

STORYTELLING ET VICTIME EXPIATOIRE

En parallèle à la discussion qui se tient à huis clos, l'épisode nous donne à voir l'arrestation suivie de l'interrogatoire d'un employé travaillant à la Maison-Blanche. Celui-ci, musulman d'origine saoudienne, est suspecté d'être un terroriste infiltré, dont le vrai nom serait Yaarun Nabi. Aaron Sorkin utilise ce personnage afin de renforcer l'adhésion du public au fond de son discours, qui est celui d'une mise en garde envers les accusations trop promptes. Il s'en sert ainsi comme vecteur pour faire passer une position plus réfléchie et complexe vis-à-vis de la communauté

177 « Isaac and Ishmael », 33'40.

178 D'autres auteurs de fiction mettront cette vision en exergue de leurs œuvres post-11-septembre, comme nous aurons l'occasion de le voir chez John Updike ou Cormac McCarthy par exemple.

arabo-américaine. Cette « communication narrative », ou « storytelling », est menée pour inciter ainsi le public à réfléchir sur la minorité arabo-américaine, fantasmée comme altérité irréconciliable. Pourtant, dépeint certes comme un bouc émissaire, l'employé arabo-musulman justifie néanmoins les politiques qui seront menées par les services secrets américains au nom de la sécurité intérieure. Selon Sorkin en effet, celui-ci, même s'il est innocent, semble devoir accepter désormais la suspicion puisque ses traits physiques ressemblent à ceux qui incarnent le Mal :

> That's the price you pay...
>
> ...for having the same physical features as criminals[179].

Selon nous, et pour reprendre les analyses de René Girard[180], cette victime expiatoire n'est pas simple *pharmakos* mais bien plutôt « double monstrueux ». En effet, le personnage de Raquim Ali déborde la figure de victime sacrificielle et ritualisée[181] pour incarner le monstrueux dédoublé :

> Les *doubles* sont tous interchangeables sans que leur identité soit formellement reconnue. Ils fournissent donc, entre la différence et l'identité, le moyen terme équivoque indispensable à la substitution sacrificielle, à la polarisation de la violence sur une victime unique qui

179 « Isaac and Ishmael », 38'03.
180 René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris : Grasset, 1972.
181 *Ibid.*, p. 143.

représente toutes les autres[182].

Dans l'immédiat après-choc, le monstre terroriste semble ainsi se dédoubler, se démultiplier, il est omniprésent, omnipotent : « Quand l'hystérie violente est à son comble, le double monstrueux surgit partout en même temps »[183]. À travers son personnage, Sorkin préfigure les nombreuses suspicions et arrestations qui vont essaimer au sein de la population américaine. Il annonce en cela les mêmes préoccupations qui animeront certains auteurs écrivant sur le 11-septembre, telle Laila Halaby ou Amy Waldman[184]. Cependant, à rebours de ces romans temporellement plus éloignés du choc, l'épisode du 3 octobre 2001 semble à cet instant prisonnier de l'« hystérie violente » girardienne, avalisant toutes ses réactions dans une large mesure. Sa vision tolérante d'un monde ouvert et respectueux des libertés individuelles est mise à mal par la brûlante actualité, parce que le choc du réel met à l'épreuve son imaginaire. Ainsi, « Isaac and Ishmael » plie sous le poids du 11-septembre car celui-ci annihile la capacité de son auteur Aaron Sorkin à dépasser ses propres affects. Nous allons voir que cette puissance du réel met aussi à l'épreuve les premières fictions longues, comme celle de William Gibson, qui est selon nous l'emblème de cette impuissance à imaginer une contre-narration, à dépasser ce qui est alors un choc encore vécu comme indépassable.

182 *Ibid.*, p. 238.
183 *Ibid.*, p. 238.
184 Leurs œuvres feront l'objet d'une analyse critique dans les chapitres suivants.

B/ William Gibson : L'imaginaire mis en échec

Publié le 3 février 2003, *Pattern Recognition*[185], le roman de William Gibson, est reconnu pour être la première fiction longue intégrant les attaques du 11-septembre dans sa narration. Avec seulement huit références à l'événement, de quelques lignes parfois[186], il ne place pas celui-ci au centre de son intrigue mais diffuse sa présence en filigrane, entre les lignes, instillant une atmosphère pesante qui alimente la paranoïa de l'ensemble. Le roman se passe entre août et septembre 2002 et suit Cayce Pollard, une consultante marketing de trente-deux ans dont le père, Wingrove Pollard, ancien agent de la CIA, a disparu ce fameux 11 septembre 2001 à Manhattan. Disparu mais sans preuve matérielle de sa mort, tel est le premier principe d'incertitude qui va essaimer tout au long du récit, et contaminer la narration, dessinant en creux un monde de l'après 11-septembre pris dans le doute et le soupçon.

LA FIN DES CERTITUDES

> Win pollard went missing in New York City on the morning of September 11, 2001. (…) Since there was no known reason for his having been in New

185 William Gibson, *Pattern Recognition*, New York, NY : Berkley Books, 2003.

186 L'intégration de l'événement dans la narration a d'ailleurs été jugée artificielle par certains. Mais la couverture du roman reste vierge de toute allusion au 11-septembre, évinçant toute critique quant à sa supposée récupération de l'événement (cf. notre annexe p. 338).

> York, that particular morning, there was no reason to assume that he would have been in the vicinity of the World Trade Center.[187]

L'emploi du conditionnel pour exprimer la disparition et la mort probable du père plonge l'héroïne Cayce dans un monde lui-même au conditionnel, incertain, mouvant, qu'elle n'arrive pas à réellement intégrer. Elle l'observe comme de l'extérieur, assistant aux événements sans les comprendre. Le matin du 11 septembre lui-même est décrit, dans cette focalisation interne à la troisième personne, comme un moment d'incompréhension, inintelligible, de manière subjective et poétique :

> The dead roses, arranged in an off-white Fiestaware vase appeared to have been there for several months. (…) The fall of the petal, and somewhere a crash (...). Leaving her sole witness to this minute fall.[188]

Le monde autour de Cayce se résume alors à ce pétale qui tombe, dérisoire, symbolique aussi, qui viendra hanter ses nuits post-11-septembre et souligner la schizophrénie de sa vie sociale et professionnelle. Cayce en effet est « allergique à la mode »[189] mais travaille pourtant au service de ces marques mondialisées afin de leur indiquer, grâce à un pouvoir unique, quelle sera justement la prochaine mode. Ce pouvoir de lire le futur, extralucide et divinatoire, est la seule incursion du roman dans

187 *Ibid.*, p. 137-138.
188 *Ibid.*, p. 138-139.
189 « She is, literally, allergic to fashion. », *ibid.*, p. 8.

le surnaturel. Il incarne en cela le hiatus intime de Cayce, qui vit de ce qui la rend pathologiquement malade, les logos et les marques. Cet antagonisme schizophrénique affirme encore l'éclatement des certitudes qui pousse notre héroïne au repli sur soi, tout comme les autres personnages autour d'elle, rendus vulnérables et apeurés par cette paranoïa née après le 11-septembre : « I've been out there, out here, seeking. Taking risks. Not sure exactly why. Scared. Turns out there are some very not-nice people, out here. Though I guess that was never news »[190]. Dans un monde devenu incertain, chaotique, incompréhensible, la nature humaine veut trouver un sens, absolument, inexorablement, même si celle-ci doit courir le risque de l'apophénie, cette altération de la perception qui attribue un sens particulier à des événements qui n'ont pas de rapport entre eux. Ainsi, la communauté qui se crée autour du mystère du Film, lequel représente le véritable cadre narratif du roman, forme un ensemble mondialisé, au but partagé : donner un sens aux cent trente-quatre fragments de film mis en ligne de façon erratique afin de trouver une linéarité narrative, une signification cachée à ce chaos apparent, « identifier les schémas » qui résoudraient le nouveau désordre mondial[191]. Ainsi naît F :F :F, pour FETISH :FILM :FORUM, sorte de secte connectée sur Internet ne vivant que pour comprendre le Film. Ainsi se bâtit la narration, autour de cette quête éperdue de sens, en un thriller d'espionnage international ballottant ses protagonistes de Londres à Moscou, en passant par Tokyo. La confusion et les théories qui entourent l'énigmatique Film ressemblent à celles

190 *Ibid.*, p. 265.

191 « We have no future because our present is too volatile. (…) We have only risk management. The spinning of the given moment's scenarios. Pattern recognition. », *ibid.*, p. 59.

entourant l'énigme du 11-septembre. Dans un monde d'incertitude nouvelle, c'est la théorie du complot qui prédomine, qui tente d'expliquer l'inexplicable. Qui donc est derrière le Film ? Cette question de la source en appelle d'autres, dans les interstices du roman : qui a perpétré les attentats, et pourquoi ? Le manque d'information fiable, dans le chaos provoqué par le 11-septembre, déroute les protagonistes du roman en même temps qu'il renvoie le lecteur à un autre complot, plus parodique et fantasque, celui auquel croit Oedipa Maas dans le roman de Thomas Pynchon *The Crying of Lot 49*[192]. Les correspondances entre les deux œuvres sont nombreuses et revendiquées par Gibson, celui-ci citant son illustre aîné comme modèle[193]. Dans son roman, Pynchon met en scène une lutte entre deux compagnies postales, l'une historique, l'autre fictive, s'amusant ainsi à dessiner un autre duel, entre la réalité et l'hallucination, le soupçon, la paranoïa. Les thèmes de l'incertitude, et donc du postmodernisme, sont ainsi partagés, mais sur un mode plus pessimiste chez Gibson, qui écrit lui dans l'immédiateté du choc. Si jusqu'au vingtième siècle l'époque se voulait moderne, certaine du progrès et de son futur, la fin du siècle, jusqu'au 11 septembre 2001 en particulier, s'est vécue comme postmoderne, caractérisée par un gouffre d'incertitude envers l'avenir. En cela, *Pattern Recognition* trouve sa place dans cette tradition qui renvoie dos à dos les optimismes passés et les certitudes d'un futur radieux :

192 Thomas R. Pynchon, *The Crying of Lot 49*, New York, NY : Harper & Row, 1986 [1966].

193 Nous retrouvons par exemple une autre allusion à Pynchon dans le roman de Gibson publié en 1986, *Count Zero*, qui met en scène une multinationale appelée Maas Neotek, en clin d'œil à l'héroïne pynchonienne Oedipa Maas.

> ''The future is there,'' Cayce hears herself say, ''looking back at us. Trying to make sense of the fiction we will have become. And from where they are, the past behind us will look nothing at all like the past we imagine behind us now. (…) ''I only know that the one constant in history is change : the past changes''.[194]

Gibson rejoue ici cette vision postmoderne de l'Histoire qui, reprenant les théories du philosophe italien Benedetto Croce par exemple[195], est constamment réinterprétée, réécrite à l'aune du présent d'une société, et ne peut ainsi être considérée comme une science exacte.

Dans sa volonté de réécrire l'histoire, dans son déni traumatique, la mère de Cayce cherche elle aussi par tous les moyens, scientifiques ou magiques, à donner un sens à quelques bruits ambiants enregistrés et à les faire ainsi entrer dans un registre verbal intelligible, ces fantômes de mots qu'elle croit entendre, venus de l'au-delà, et qu'elle veut croire prononcés par le mari disparu[196]. Elle est un autre exemple de ce monde égaré, qui lutte pour comprendre ce qui ne fait pas sens, ce qui lui échappe, comme la disparition de l'être aimé lui échappe, comme l'Histoire échappe encore à toute explication, dans les ruines incandescentes du 11-septembre.

194 Gibson, *op. cit.*, p. 59.

195 Au début du vingtième siècle, celui-ci a évoqué l'histoire comme une « philosophie en mouvement », et non pas une science figée au « dessein cosmique ». Voir Benedetto Croce, *Teoria e Storia della Storiographia*, Bari, 1917, cité dans R.G. Collingwood, *Essays in the Philosophy of History*, William Debbins éd., Austin : University of Texas Press, 1965 : 3–22.

196 Gibson, *op. cit.*, p. 191-192.

LA FIN DE L'HISTOIRE

William Gibson, dans sa tentative d'apprivoisement de l'événement au lendemain des attaques de 2001, construit un monde ultra référencé, dont les noms de marque et autre *name-dropping* irriguent tout son récit. Celui-ci se transforme ainsi en un vaste champ de consommation et de placement de produits, reflétant un monde uniformisé, de Londres à Tokyo, devenu centre commercial globalisé. Ce *World Trade Center*, au sens propre des termes, vit dans un présent de consommation qui submerge les protagonistes : « Weetabix », « Lego », « Google », « Fruit of the Loom », « 501 », « Mac », « Casio G-Shock » sont les marques citées dans les huit premières pages du roman. Les autres chapitres fonctionnent sur le même principe, qui finit par réifier les personnages, par leur ôter toute identité individuelle à force de répétitions. L'espace géographique se rétrécit ainsi en un village global purement commercial, loin des ambitions de Marshall McLuhan[197], tandis que l'espace temporel se diffracte en un éternel présent manufacturé. En cela, l'événement 11-septembre est introduit par Gibson comme un autre produit, manufacturé lui aussi, médiatisé par les télévisions du monde entier :

> The television is on, CNN, volume up (...). On the screen beneath the unused leatherette ice bucket, the impact of the second plane. (…) Cayce and the

197 Dans son ouvrage de 1967, *The Medium is the Message*, le philosophe des médias Marshall McLuhan utilise l'expression *global village* pour définir le système de réseau médiatique mondial grâce auquel une nouvelle donne politique, sociale et écologique verra le jour. Cf. Marshall McLuhan, *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*, New York, NY : Bantam Books, 1967.

> German designer will watch the towers burn, and eventually fall (…). It will be like watching one of her own dreams on television. Some vast and deeply personal insult to any ordinary notion of interiority.[198]

L'annihilation d'une réflexion intériorisée, subjective, causée par la médiatisation de l'événement, suggère la force d'ubiquité des médias à travers laquelle le réel se reflète. À seulement quelques centaines de mètres des tours du *World Trade Center*, Cayce et l'homme avec qui elle a rendez-vous restent en effet prostrés devant l'écran de télévision au lieu de se pencher à la fenêtre. Ils sont pris dans le ressassement médiatique qui rejoue le réel et bloque le cours de l'histoire dans un présent perpétuel. Cet épisode signe pour Gibson la fin de l'Histoire, lorsque l'événement 11-septembre est devenu une marque comme une autre, qui peut être juxtaposée à celle de Coca-Cola par exemple :

> This room is larger, but filled with a makeshift cube farm, workstations walled off with sheets of unpainted composite board. The screens are dark now, the chairs empty. There's a plastic Garfield atop one monitor, other signs of workplace personalization. She picks up a square of clear acrylic : laser-etched in its core are the Coca-Cola logo, a crude representation of the Twin Towers, and the words ''WE REMEMBER''.[199]

198 Gibson, *op. cit.*, p. 140.
199 *Ibid.*, p. 313.

Dans sa « neutralité sémiotique »[200], expression éclairante utilisée par le critique Fredric Jameson dans son article sur le roman de Gibson pour expliquer l'effacement des titres, du nom de l'artiste et des dates de réalisation, le Film mystérieux, que tout le monde convoite tout au long du roman, symbolise ce retrait de l'Histoire : ni passé, ni futur, il est l'essence même de l'abstraction du monde, l'œuvre d'art ultime. Or, dans un monde post-11-septembre indéchiffrable et donc effrayant, l'œuvre d'art doit être déchiffrée, comprise, intégrée. À travers cette quête, la communauté F:F:F compte redonner ainsi un sens à l'Histoire. Mais la résolution de l'intrigue, dans le chapitre « Kino »[201], sonne comme une victoire en demi-teinte, rejouant d'anciens épisodes éculés de mafia russe et de Guerre froide. Rester dans l'incertitude est sûrement préférable, semble nous dire William Gibson, puisque le dévoilement n'apporte *in fine* aucun réconfort. La fin de l'histoire n'entame en rien la fin de l'Histoire, elle ne résout pas l'instabilité d'un réel en plein chaos.

LA FIN DE LA SCIENCE-FICTION COMME GENRE

La science-fiction en tant que genre narratif recouvre un grand nombre d'acceptions et de sous-genres, mais elle est au départ toujours structurée selon des hypothèses sur ce que pourrait être l'avenir en partant des connaissances actuelles, scientifiques ou technologiques. Elle met ainsi en scène des univers où se déroulent des faits impossibles, ou non avérés en l'état actuel de la civilisation, des techniques

200 « semiotic neutrality », Fredric Jameson, « Fear and Loathing in Globalization ». *New Left Review* n°23 (septembre-octobre 2003), p. 111.

201 Gibson, *op. cit.*, pp. 310-318.

ou de la science, et qui correspondent généralement à des découvertes scientifiques et techniques à venir. William Gibson en est l'un des hérauts, dont les romans reprennent les codes du genre pour dépeindre une réalité virtuelle, cybernétique et dystopique. Il sera par exemple, avec son roman *Neuromancer*[202] paru en 1984, reconnu comme l'un des parangons du mouvement *cyberpunk*, sous-genre particulièrement riche, qui met en scène des univers proches du réel, technologiquement très développés mais très toxiques et dangereux pour l'homme. Le *Neuromancer* de Gibson met en scène un pirate informatique, Henry Dorsett Case[203], au prise avec un système informatique d'une gigantesque multinationale qu'il doit infiltrer pour regagner son accès au cyberespace. Le récit, s'il se base sur le réel, reste une projection très futuriste dans un monde irréel et fantasmé. Ce cadre narratif, dans lequel s'épanouit l'auteur William Gibson habituellement, va pourtant se révéler inefficace, caduc face au choc du 11-septembre. Ce jour-là en effet, le réel s'invite dans la fiction, le monde devient impensable, « une expérience en dehors de la culture »[204]. Gibson change alors de paradigme pour se colleter avec un réel qui s'est subitement rapproché d'une dystopie de science-fiction. Cette attitude face au réel nous semble tout à fait révélatrice d'une impuissance de l'imagination à dépasser l'événement lorsque celle-ci est prise dans son sillon immédiat. Dans les premiers mois qui ont suivi les attaques en effet, le 11-septembre a agi comme un point de rupture, un trou noir dont le champ gravitationnel a empêché toute projection vers un futur, un vortex

202 William Gibson, *Neuromancer*, New York, NY : Ace Books, 1984.
203 Clin d'œil en forme d'homonymie phonétique avec l'héroïne de *Pattern Recognition*, Cayce Pollard.
204 « An experience outside of culture », Gibson, *op. cit.*, p. 140.

dont la puissance tourbillonnaire a phagocyté l'imaginaire. De son côté, William Gibson se justifie : « I never bought that conceit that science fiction is about the future »[205]. Or, si la science-fiction ne s'intéresse effectivement pas nécessairement à l'avenir, elle doit pour le moins inventer un monde, en faire un cadre distinctif qui déplace le lecteur vers une autre réalité. Si *Pattern Recognition* reprend quelques éléments chers à son auteur (l'usage des technologies, la critique d'une économie libérale), il échoue à extraire son lecteur du réel, rendant la science-fiction inopérante comme genre. Pour Gibson, nous l'avons vu, en tant qu'événement « irréel », le 11-septembre signe la fin de l'Histoire et annonce en cela la position critique du philosophe Slavoj Žižek : « C'est ici le réel lui-même qui, afin de pouvoir être soutenu, doit être perçu comme un spectre cauchemardesque et irréel »[206]. Les premiers instants qui suivent le 11-septembre sont bien vécus comme un cauchemar, dont les auteurs de science-fiction tel que William Gibson ont du mal à sortir. Ils sont captifs d'un « monde-miroir »[207], néologisme gibsonien pour dire une autre réalité du monde, proche de notre réel mais jamais exactement semblable. Pour preuve, il nous semble intéressant de noter à ce stade que sur plus de deux mille œuvres de science-fiction publiées aux États-Unis cette dernière décennie[208], une petite dizaine seulement a pris le 11-septembre comme trame narrative. Ce chiffre contribue à mettre en doute la capacité de la science-fiction comme genre à faire résonner l'événement dans

205 William Gibson, [Interview], *Newsweek* (24 février 2003) : 75.
206 Slavoj Žižek, *Bienvenue dans le désert du réel*, *op. cit.*, p. 42.
207 « Mirror-world », Gibson, *op. cit.*, p. 3.
208 Recension dans *Locus Magazine*, février 2011.

l'imaginaire contemporain[209].

En cela, *Pattern Recognition* nous apparaît comme un aveu d'impuissance, une mise en échec de la science-fiction lorsque celle-ci est mise à l'épreuve du réel, mais, dans un même mouvement, ce premier roman post-11-septembre met en évidence le poids immense du réel sur la fiction, qui doit (se) reconstruire sur les ruines de *Ground Zero*. Cette obligation faite à la fiction va se développer dans les années qui suivront en un mouvement de réflexion plus approfondi, sur le travail de mémoire, sur le rôle du témoignage, sur le regard face à l'altérité, mouvement que nous avons défini comme onde éthique.

209 Peut-être faut-il aussi parler de tabou, lorsque certains auteurs comme Norman Spinrad ou Dan Simmons ont été taxés d'islamophobie après leur tentative d'extrapolation post-11-septembre. Voir Dan Simmons, *Flashback*, New York, NY : Little, Brown and Company, 2011 ; Norman Spinrad, *Oussama*, Paris : Fayard, 2010 [*Osama the Gun*, non publié aux États-Unis, 2007].

L'ONDE ÉTHIQUE

L'auteur à l'épreuve du récit

In its desertion of every basis for comparison, the event asserts its singularity. There is something empty in the sky. The writer tries to give memory, tenderness and meaning to all that howling space.

Don DeLillo, « In the Ruins of the Future », p. 38.

Dans le cadre temporel d'une deuxième onde, notre étude mettra l'accent sur le rôle de l'auteur de fiction face aux notions de sincérité et donc d'éthique qui entourent, plus que tout autre sujet romanesque peut-être, ces récits du 11-septembre. À travers une analyse critique, nous verrons ainsi comment vont se poser aux auteurs, tout au long de cette période, les différentes questions de la responsabilité morale face à la mémoire, du recul nécessaire à la bonne compréhension d'un tel traumatisme, ou encore du positionnement idéologique par rapport à l'altérité. La position de l'auteur, dont l'exigence empathique est soulignée dans notre exergue par DonDeLillo, sera au cœur de ce chapitre, ouvrant notre recherche à des champs d'étude axés autour d'une problématique socio-culturelle.

1/ LE TRAVAIL DE MÉMOIRE,

ENTRE COMMÉMORATION ET REMÉMORATION

Dans son rôle de passeur, l'auteur de fiction doit investir le champ du réel pour lui donner un sens en regard de l'histoire qui est partagée par ses contemporains. Le travail de mémoire, sur la mémoire, est donc au cœur de sa mission. Il est celui qui, grâce à son récit, décrypte et intègre l'événement dans la mémoire collective, qui « mémorialise » l'événement, l'empêchant de tomber dans l'oubli. Pour ce faire, l'auteur pourra faire appel au remémoratif, cet effort délibéré de l'esprit qui aide à la construction des souvenirs, dont l'aspect plus personnel et intime sera soumis à l'étude dans notre chapitre sur le roman de Jonathan Safran Foer, *Extremely Loud and Incredibly Close*. Il pourra aussi distinguer celui-ci, le singulariser à travers sa commémoration. Le commémoratif est toujours officiel, collectif et organisé pour servir d'exemple. Il est cérémonie du souvenir, célébration d'un événement, symbolisant le devoir de mémoire. À travers l'étude du film d'art de Fiorenza Menini, *Untitled*[210], nous mettrons ainsi en exergue cette question du commémoratif, qui interroge les différentes voies de l'hommage et du témoignage dans un monde de l'instantanéité cher au philosophe Paul Virilio. La mise en balance

210 Fiorenza Menini, *Untitled*, in *Underground Zero*, DVD. Collection Repérages, 2006. Le film est inséré dans notre annexe DVD.

de ces deux œuvres nous permettra *in fine* de mettre en perspective ces notions de devoir de mémoire et de mémorialisation auxquels le récit de fiction se doit de faire face.

A/ Fiorenza Menini : choc historique / hystérique ?

Au moment précis de l'effondrement de la première tour du *World Trade Center*, le 11 septembre 2001 à 9 heures 58, les caméras du monde entier sont braquées sur celle-ci, en un mouvement d'hystérie globalisée. La multiplication de ces « image-événements », ainsi définies par Jean Baudrillard[211], véhiculées en direct, et mêlées aux commentaires ininterrompus des journalistes et aux cris d'effroi des spectateurs médusés par le choc, forment aux yeux et aux oreilles du monde un entrelacs angoissant d'images et de sons témoignant du caractère catastrophique de l'instant. Le temps semble s'accélérer, se diffracter en une « tyrannie globalitaire de l'instantanéité »[212] décrite par le philosophe Paul Virilio.

En même temps exactement, en une contiguïté étonnante, une coïncidence fascinante, la caméra de la vidéaste d'art contemporain Fiorenza Menini filme ce même événement, de l'autre côté de la rive, sur le promontoire de Brooklyn. Dans le maelström pléthorique d'images télévisuelles qui témoignent du choc iconique du 11 septembre 2001, sa version semble au premier abord n'en être qu'une

211 Jean Baudrillard et Edgar MORIN, *La Violence du monde*, Paris : Éditions du Félin / Institut du Monde Arabe, 2003, p. 21.

212 *Sciences et Avenir*, Interview de Paul Virilio, janvier 2011, p. 47.

énième occurrence. Pourtant, par la simplicité de son dispositif filmique, cette vidéo outrepasse le caractère documentaire des milliers d'images, amateurs ou journalistiques, pour mettre en question notre regard médiatique. En annihilant tout effet spectaculaire du choc, l'extrême lenteur de ce plan fixe warholien interroge et travaille inévitablement notre rapport au temps et nous offre ainsi la possibilité d'un autre paradigme du témoignage de la catastrophe, à rebours de toutes les autres images cathodiques ayant contribué à faire du 11-septembre un événement impensé, c'est-à-dire en dehors de toute réflexion. Nous analyserons donc *Untitled* de Fiorenza Menini sous l'angle du point de vue, pris comme dialectique entre temps et vitesse, entre surface et profondeur de champ. Cette approche nous permettra ainsi de mettre en balance les notions d'hystérisation[213] et d'historisation qui peuvent accompagner une œuvre de mémoire.

L'artiste Fiorenza Menini a toujours cherché, dès ses premières vidéos et performances, à défier la question de la temporalité dans le champ de l'art contemporain, à travers une réflexion sur l'image et sur la limitation du regard. Tout son travail d'artiste, débuté en 2000, a donc pour fin de déceler les moindres fissures dans l'image et de les isoler, de les exagérer jusqu'à ce que celle-ci finisse par imploser. Dans *Crossing Fade* par exemple, autre vidéo de 2001 qui montre un fondu enchaîné sur un paysage de montagne, étiré sur une heure, il s'agit de constater le

213 Nous utilisons ici la notion d'hystérie moins comme névrose pathologique que comme symptôme psychosomatique s'exprimant par des manifestations fonctionnelles et des crises émotionnelles telles que l'hyperémotivité ou l'excitation incontrôlée.

passage d'un état à un autre, mais de façon quasi imperceptible, dans une temporalité ralentie à l'extrême. En ce qui concerne *Untitled*, voici, selon l'artiste, les circonstances dans lesquelles la vidéo a été tournée :

> La vidéo *Untitled*, où l'on voit le temps et l'espace entre la chute des tours, dure 28 minutes et ne ressemble en rien aux images véhiculées par la télévision, par sa durée réelle. (...) Il me restait par coïncidence ce temps exact sur ma cassette, j'étais arrivée la veille à New York, j'étais là, dehors, le matin où les tours fumaient. J'ai allumé la caméra, pour me protéger peut-être de ce que je voyais, en tout cas quand j'ai voulu appuyer sur *start,* la première tour est tombée, et à partir de là je n'ai plus bougé.[214]

Ainsi, Fiorenza Menini ne bougera plus pendant ces vingt-huit minutes, imprimant sur la bande restante la toute première onde de choc qui va se déployer, comme au ralenti, ainsi que la vie alentour, tel ce frêle bateau blanc sur l'*East River*, traversant paisiblement le cadre alors que le monde occidental semble s'effondrer. Dès le choix du titre, ou plutôt du non-titre, *Untitled*, Fiorenza Menini semble refuser tout rapport avec la loi du langage : plus que simplement « sans titre », le film est effectivement privé de titre, « dé-titré » (*un-titled*), comme le choc qu'elle filme est lui aussi « dé-titré », dénié de nom. Il nous importe ici de souligner que l'événement advenu le 11 septembre 2001 n'a en anglais américain qu'une série de chiffres pour le nommer

214 *Fiorenza Menini, Entretien avec Eric Corne et Maëlle Dault*, Paris : Éditions le Plateau-Frac Ile-de France, date de publication non précisée.

(« nine-eleven »), une date en guise de nom propre, mais une date « dé-temporalisée », en dehors du temps, parce que prise dans l'instantanéité de l'événement.

L'INSTANT OU LA TYRANNIE MÉDIATIQUE

> Abolissant implicitement le temps « historique » du POLITIQUE à l'avantage exclusif du temps « anti-historique » du MÉDIATIQUE, la généralisation de l'information en temps réel provoque une rupture radicale[215].

Ainsi que cette citation le confirme, les théories du philosophe Paul Virilio, ses intuitions sur une nouvelle ère de la vitesse, se trouvent au cœur de l'œuvre de Fiorenza Menini dans sa lutte contre la tyrannie de l'instantanéité médiatique. Le philosophe, qui se définit lui-même comme « dromologue »[216], auteur de nombreux néologismes souvent très parlants, évoque par exemple « le communisme des affects. Cette synchronisation des émotions, des sensations en temps réel, (qui) permet d'installer, partout à la fois, cette *communauté d'émotion* des individus »[217]. Le 11 septembre 2001, la « communauté d'émotion » dont il parle nous

215 Paul Virilio, *La Vitesse de libération*, Paris : Galilée, 1995, p. 91.

216 « l'analyste des phénomènes d'accélération, qui considère que la vitesse est responsable du développement exponentiel des accidents artificiels », Paul Virilio, *L'Accident originel*, Paris : Galilée, 2005, p. 28.

217 Paul Virilio, *Le Futurisme de l'instant : Stop-Eject,* Paris : Galilée, 2009, p. 62.

a rassemblés en effet autour d'une expérience du choc dont l'instantanéité et l'ubiquité ont subitement supprimé toute durabilité, dont la perspective historique a été oblitérée au profit d'une expérience de l'effroi surexcitée, hystérisée à l'extrême. Dans son essai intitulé *Le Grand accélérateur*, Virilio suit cette même ligne : « c'est *l'emportement* qui domine, l'accélération du réel allant aujourd'hui de pair avec la perte de tout *self-control* »[218]. À rebours des sociétés de la narration, où la temporalité reste celle du *in illo tempore* (« en ce temps-là »), les médias ont en effet inauguré une temporalité de « l'emportement », de la nouveauté, qui est aussi celle de la marchandise. Ce jour-là, les médias ont réussi à créer cette « communauté d'émotion » dans la synchronie de la simultanéité. Et dans cette nouvelle dramaturgie apparaît une chaîne de l'émotion engendrée par ces scènes catastrophiques, dont les téléspectateurs jouent le rôle du chœur antique. Dans cette « média-tragédie »[219] théorisée par Virilio, c'est justement ce rôle-ci que le film de Fiorenza Menini interroge, remet en cause. En plaçant sa caméra sur la rive qui fait face aux tours jumelles, elle filme également le fleuve sur lequel passent quelques bateaux. Ces apparitions, dues au hasard, sont le signe factuel que la vie suit son cours, à l'inverse de cette impression de fin du monde que nous montraient alors les télévisions. Le téléspectateur, cet « ange de l'instant » dont parle Vladimir Jankélévitch[220], pris au piège du temps réel et de la réitération *ad nauseam* de cet « événement-spectacle »,

218 Paul Virilio, *Le Grand accélérateur*, Paris : Galilée, 2010, p. 52.

219 Virilio, *L'Accident originel, op. cit.*, p. 54.

220 Vladimir Jankélévitch, *Le Sérieux de l'intention*, Paris : Flammarion, 1983, p. 230.

découvre ainsi avec le film de Fiorenza Menini une autre temporalité, ressentie comme « événement-spectral », dont la profondeur de champ permet son inscription dans un temps non plus simplement hystérique mais historique.

LE « DIFFÉRANT »[221] OU LE TEMPS DE L'ÉVÉNEMENT

Untitled est une vidéo au silence assourdissant : Fiorenza Menini a évacué les bruits et les sons alentours en choisissant consciemment de « muter » la piste audio, de rendre sa vidéo muette. Elle justifiera sa décision ainsi : « Je n'ai absolument rien entendu, j'étais vide, blanche, sans pensée », et plus loin elle dira, « le son, je l'ai enlevé parce que je ne l'ai pas entendu »[222]. Menini l'évoque elle-même, elle était « vide » et « blanche », comme le sont ses images de la catastrophe[223]. Après quelques minutes devant son film en effet, le spectateur se retrouve lui aussi, géographiquement et temporellement, au milieu d'une simple image blanche et fixe. C'est une image sans contenu : un nuage enveloppant tout de cendres, un suaire. Le film nous parle ainsi de cette empreinte qui, un instant, apparaît sur l'objectif en la révélant. Mais la cendre ne s'inscrit pas, elle est, comme l'a souligné Fiorenza Menini, « une onde d'énergie qui (l)'a littéralement traversée, une tension indescriptible

221 Nous reprenons ici le néo-graphisme de Jacques Derrida qui ajoute à la différence (ne pas être identique) la notion de différer (remettre à plus tard) dans sa volonté de « temporaliser » le processus de signification. Voir Jacques Derrida, *Marges – De la philosophie*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, pp. 1-29.

222 Menini, *op. cit*.

223 Images muettes aussi, au contraire de celles du court métrage du réalisateur Alejandro González Iñárritu, étudié dans le chapitre précédent. Son dispositif fait étrangement écho à celui de Fiorenza Menini, mais comme en négatif. Il demande ainsi au spectateur de se faire auditeur comme Menini demande à l'auditeur de se faire spectateur.

physiquement et qui reste, comme une empreinte »[224]. Grâce au film, cette onde de choc initiale semble enfin prendre corps, de manière visible et physique, et, par sa lenteur, par sa profondeur de champ, nous fait échapper à cette surexposition à l'effroi, nous fait prendre nos distances, au sens propre, vis-à-vis des excès de l'actualité, en filmant simplement l'*accidens*[225]. Dans son ouvrage intitulé *La Vitesse de libération*, Paul Virilio se demande : « L'accélération des représentations nous ferait-elle perdre leur *profondeur de champ*, appauvrissant d'autant notre vision ? »[226]. Pour aller plus loin, nous affirmons que c'est bien ici ce refus de la verticalité frontale et incapacitante qui réhabilite une profondeur de temps, car, si pour René Char « supprimer l'éloignement tue »[227], pour Fiorenza Menini, l'horizontalité de la propagation du nuage de poussière permet de faire coïncider l'espace avec le temps, dans une esthétique de la disparition.

Tout comme Walter Benjamin parlait d'« esthétique du choc » en évoquant la poésie de Baudelaire[228], il nous faut aussi envisager la question esthétique du film de Fiorenza Menini, le sentiment de quiétude, d'apaisement qui l'entoure. La sensation d'un temps en suspens est une manière de diffracter celui-ci, et ainsi de différer l'hystérisation de l'événement. Le regard de Menini, par son obstination, ne se pose donc pas comme simple témoignage, il est un regard immobile et silencieux sur

224 *Ibid*.

225 « Ce qui arrive », en latin.

226 Virilio, *La Vitesse de libération*, *op. cit.*, p. 114.

227 Cité dans Virilio, *Ibid.*, p. 35.

228 « Le choc comme principe poétique », Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris : Payot, 2002, p. 229.

ce qui disparaît, ce qui a disparu. Son œuvre a le statut d'une finalité sans fin qui n'entretient aucun lien avec la loi morale, car il est dépourvu de tout récit. L'instant qu'elle saisit, qui paraît très long à l'horloge de l'intrigue, au sens que lui donne Paul Ricœur, ne relève pas de son chronisme, et sera d'ailleurs très violemment reçu lors des premières projections en 2003 : comment en effet une artiste peut-elle utiliser un tel événement traumatique pour en faire une œuvre ? Le compositeur allemand Karlheinz Stockhausen avait déjà fait les frais d'une telle vindicte, suite à ses propos du 18 septembre 2001 sur les attaques terroristes : « Ce à quoi nous avons assisté, et vous devez désormais changer totalement votre manière de voir, est la plus grande œuvre d'art réalisée »[229]. Fiorenza Menini elle-même évoque « un sentiment de béatitude face à des images spirituelles ». Il pourrait paraître scandaleux de prononcer les mots d'œuvre d'art ou d'images spirituelles pour qualifier ces attentats, mais c'est ici justement le suspens qui inscrit l'événement dans une durée d'ordre spirituel, qui commémore celui-ci tandis que les médias le faisaient disparaître dans une répétition sans mémoire. Fiorenza Menini nous dit à ce propos :

> Je m'étais dit qu'il fallait que je me souvienne de « l'esthétique du désastre », que le beau n'a aucune valeur morale, que la perception d'une image déshumanisante pouvait provoquer un sentiment de beauté, que cette notion de beau n'a pas de valeur en soi.[230]

229 *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25 septembre 2001.

230 Menini, *op. cit.*

Cette approche esthétique prend ainsi comme principe déterminant l'absolue subjectivité qui replace le spectateur dans son individualité. En cela, elle se rapproche de celle définie par Jean-François Lyotard[231] car, de la même manière que le beau peut transparaître d'un champignon atomique par exemple, l'inconfort du beau nous saisit, en tant que spectateurs, face à l'image de ce nuage blanc qui a envahi l'écran, contaminant tout l'espace de représentation, enveloppant nos réticences, nos velléités compassionnelles, pour nous faire traverser d'autres sensations, d'autres affects. Ce fondu au blanc naturel nous rappelle alors peut-être une autre traversée, lente et fascinante elle aussi, celle du nuage qui nous fait découvrir la mystérieuse planète *Solaris*, du film du même nom réalisé par Andreï Tarkovski en 1972, symbolisant le passage dans un outre-monde. Par cette expérience de la traversée, nous retrouvons peut-être ici la tâche de Fiorenza Menini : produire une image de pensée ayant une autre temporalité que celle de la diffusion médiatique ; faire apparaître, dans la disparition physique des tours, des forces presque surnaturelles qui viendraient « embellir » le cours des choses ; filmer un temps véridiquement réel, dont la longueur pourrait ouvrir la voie à une « com-mémoration », entendue comme célébration d'une mémoire partagée.

Dans cette perspective, l'écriture vidéographique de Fiorenza Menini se rapproche d'une expérience métaphysique dans le sens le plus strict du terme : ce qui

231 Jean-François Lyotard, *Que Peindre?*, Paris : Hermann, 1987.

outrepasse le simple physique. En effet, une fois l'onde de choc « méta-physique » passée, emportant avec elle cendres toxiques et « shrapnels organiques »[232], le spectateur de la disparition assiste à un retour sur la physicalité de Manhattan. Cependant, après les vingt-huit minutes du film, l'anatomie de ce corps architectural s'est radicalement et irrémédiablement transformée, tandis que les toutes dernières images du film de Fiorenza Menini dévoilent un monde occidental capitaliste amputé d'un de ses membres de métal et de verre.

À travers ce film, Fiorenza Menini place le spectateur face à l'événement en lui-même, forçant celui-ci à le penser dans sa singularité en le réinscrivant dans une temporalité réelle. L'événement peut être ainsi commémoré comme souvenir partagé, en dehors de sa représentation médiatique. Il nous semble ici opportun de préciser que le lien entre souvenir et commémoration trouve fondamentalement son origine dans la tradition judaïque, une tradition qui fait de l'action de se souvenir une *mitzvah*, au sens littéral, un « commandement ». Le Séder de Pessa'h représente en cela le rituel de commémoration le plus évident du calendrier hébraïque, il est une véritable leçon d'éthique mémorielle dont le message est clair : se souvenir est essentiel. Il nous semble qu'*Untitled* nous confronte à cette éthique mémorielle dans sa façon de nous (re)présenter l'événement. Comme nous allons le voir, cette éthique du travail de mémoire est au cœur d'une autre œuvre fictionnelle, le roman de

232 « organic shrapnel », Don DeLillo, *Falling Man*, New York, NY : Scribner, 2007, p. 16.

l'auteur juif américain Jonathan Safran Foer publié en 2005, *Extremely Loud and Incredibly Close*[233]. Dans son travail sur la mémoire, de remémoration plus que de commémoration, il interroge à son tour le souvenir et l'oubli, la présence et l'absence, la mémoire singulière et la mémoire collective.

B/ Jonathan Safran Foer : L'entrelacs des mémoires[234]

En décidant dès 2005 de faire des attentats du 11 septembre 2001 le point de départ d'un autre récit de l'indicible, après son premier roman *Everything is Illuminated*[235], Jonathan Safran Foer articule avec *Extremely Loud and Incredibly Close* l'expérience mortifère de cet événement autour d'une dialectique des langages de la mémoire post-traumatique. En effet, la sur-prolifération du dire chez son jeune héros Oskar après la mort de son père dans les tours du *World Trade Center* se confronte à l'aphasie du grand-père paternel advenue après la mort de sa fiancée Anna lors des bombardements sur Dresde en février 1945. L'entremêlement de ces deux moments d'histoire collective lie inextricablement les deux « souvenirs traumatiques »[236] intimes qu'il convient pour nos deux protagonistes de reconstruire sous la forme d'un

233 Jonathan Safran Foer, *Extremely Loud and Incredibly Close*, Boston, MA : Houghton Mifflin, 2005.

234 Ce chapitre reprend en partie notre article paru dans la revue électronique *Cercles* (université de Rouen) : www.cercles.com/n23/davo.pdf

235 Jonathan Safran Foer, *Everything is Illuminated*, Boston, MA : Houghton Mifflin, 2002.

236 « Le souvenir de l'événement persistait (...) avec son cortège de sentiments divers et c'est lui qui déterminait directement ou indirectement certains accidents de la maladie. On peut donner à ces troubles le nom de souvenirs traumatiques », Pierre Janet, *La Médecine Psychologique*, Paris : L'Harmattan, 2005, p. 23.

récit de la perte (plus ou moins) cohérent. C'est donc la dialectique freudienne entre mélancolie et deuil que nous étudierons ici, à travers les voix et les langages de ces deux survivants, sans oublier ceux de la grand-mère d'Oskar, le troisième narrateur dont la mémoire est si précise[237], tous trois pris dans les rets sclérosants de leur passé respectif. Mais au-delà d'une réflexion sur ces typologies classiques de Syndrome de Stress Post-Traumatique, il nous semble important de mettre au jour les dispositifs de fragmentation des témoignages mis en place par Foer, par des irruptions erratiques de documents iconographiques, par des jeux typographiques allant de la page blanche à la page saturée de noir, par l'insertion d'un « flip-book » en toute fin de roman, subterfuges diégétiques comme autant de modes opératoires afin de mettre en exergue les limites du langage devant l'ineffable. Enfin, à travers le motif de la Quête, symbolisée par la chasse au trésor menée par Oskar à partir d'une simple clé, le roman semble trouver une conclusion apaisée qui renvoie dos à dos le solipsisme du grand-père et l'écriture vaine des mémoires de la grand-mère. Le jeune héros découvre alors, tel un Sisyphe contemporain[238], que le but de cette quête étant la quête elle-même, celle-ci représente sûrement une voie vers une possible acceptation de l'inacceptable par le dépassement de sa propre souffrance traumatique. La remémoration du père disparu dans les tours ne serait ainsi plus vécue comme simple commémoration, mais comme imprégnation de celui-ci dans la mémoire du fils.

237 « I'm so good at remembering », Foer, *op. cit.*, p. 130.

238 « Il faut imaginer Sisyphe heureux », Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris : Gallimard, 1985, p. 168.

SURVIVRE POUR OUBLIER

Dans leur expérience avec la mort, nos trois protagonistes se débattent dans le « sans-réponse » expliqué par Emmanuel Lévinas[239] comme une incapacité à donner une explication, à répondre à ce « pourquoi ? » existentiel. Cette défaite du dire, cette aporie du discours prend toute sa signification dans le mutisme du grand-père d'Oskar, Thomas Schell, dont l'aphasie nous rappelle celle de Jorge Semprun : « J'avais choisi de faire une longue cure d'aphasie (...) pour survivre »[240]. Le grand-père en effet a littéralement perdu l'usage de la parole, son cri est « sans voix », et rappelle la réflexion de Maurice Blanchot : « Le silence est le mutisme du mot qui passe par le cri sans voix, au sens infiniment suspendu »[241]. Son parcours de guérison se retrouve lui aussi suspendu, bloqué au stade de la mélancolie freudienne, à travers le sempiternel ressassement du traumatisme originel que représentent les bombes à fragmentation lâchées sur Dresde. Celles-ci font écho à la fragmentation de son propre discours, disséminé çà et là dans ses cahiers, puisque, privé de voix, l'écriture est son seul viatique pour communiquer avec les autres. Les brouillons se remplissent alors de mots du quotidien, superfétatoires, à mesure que sa bouche se vide de toute expression sur ce qu'il ressent. L'isolement qui est le sien, symbolisé par sa façon de répondre de manière binaire et laconique par les « oui » et les « non » tatoués sur la paume de ses deux mains, lui permet de s'extraire du réel pour s'engouffrer encore

239 « La mort est décomposition ; elle est le sans-réponse », Emmanuel Lévinas, « Que savons-nous de la mort », *La Mort et le temps*, Paris : Le Livre de Poche, 1992, p. 13.

240 Jorge Semprun, *L'Écriture ou la Vie*, Paris : Gallimard, 1994, p. 205.

241 Maurice Blanchot, *L'Écriture du Désastre*, Paris : Gallimard, 1980, p. 86.

plus profondément dans ses souvenirs de Dresde. Il ne lui reste que l'écriture pour faire remonter les souvenirs à la surface, telles les lettres qu'il écrit jour après jour à son fils, prénommé Thomas lui aussi, le père d'Oskar, ce fils dont il a renié la paternité trente-neuf ans auparavant. La lettre la plus emblématique sûrement est celle qui décrit dans les moindres détails cette fameuse nuit du bombardement :

> Sometimes I think if I could tell you what happened to me *that night*, I could leave *that night* behind me, maybe I could come home to you, but *that night* has no beginning or end, it started before I was born and it's still happening[242].

Pendant près de huit pages, Thomas Sénior révèle à son fils son obsession traumatique : « Thinking is killing me. I think and think and think. I can't stop thinking about *that night* »[243]. Le lecteur apprendra que cette lettre, chapitre central du roman de Foer, a été la seule à avoir effectivement été postée, qu'aucune des nombreuses autres n'aura trouvé de destinataire puisqu'elles n'ont jamais été expédiées. Privée de lecteur, de narrataire, l'écriture de la mémoire se révèle vaine et illusoire, au processus thérapeutique nul. Sans destinataire, le trauma reste inaudible et donc invaincu. Ces lettres abandonnées, et pourtant insérées ici dans la narration, démontrent au lecteur l'incommunicabilité d'un désastre immémorial, mis en exergue

242 Foer, *op. cit.*, p. 208.
243 *Ibid.*, p. 215.

par Blanchot : « ce qui reste à dire est le désastre, ruine de parole, défaillance par l'écriture, ce qui reste sans reste »[244]. Ce qui reste en effet à ce grand-père sans parole, c'est la claustration dans le passé, l'impossibilité d'un futur : « I'm thinking of Anna, I would give everything never to think about her again, but I can only hold on to the things I want to lose »[245]. Dans la lignée de la théorie freudienne[246], la répétition sans fin, le ressassement hallucinatoire du souvenir d'Anna, la fiancée enceinte disparue lors des bombardements sur Dresde, constitue le nœud traumatique du mélancolique grand-père, incapable de travailler ce deuil, incapacité définie ici par l'historien Dominick LaCapra : « In acting out, tenses implode, and it is as if one were back there in the past reliving the traumatic scene »[247]. Pris dans son ressassement, Thomas Sénior se lance alors dans une course effrénée, perdue d'avance, celle de tout consigner, tout écrire. Les chapitres qui lui sont consacrés s'étendent ainsi de plus en plus, puisque, comme il l'écrit :

> There won't be enough pages in this book for me to tell you what I need to tell you, I could write smaller, I could slice the pages down their edges to make two pages, I could write over my own writing, but then what?[248].

244 Blanchot, *op. cit.*, p. 58.

245 Foer, *op. cit.*, p. 113.

246 « L'objet aimé n'existe plus, (...) on peut en venir à se détourner de la réalité et à maintenir l'objet par une psychose de souhait hallucinatoire », Sigmund Freud, « Deuil et Mélancolie » in *Œuvres Complètes*, vol.13, Paris : P.U.F., 1988, p. 263.

247 Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, MD : Johns Hopkins University Press, 2001, p. 21.

248 Foer, *op. cit.*, p. 276.

« Et puis quoi ? », demande-t-il dans un sursaut de lucidité, qui ne l'empêchera pas de mettre son plan à exécution, à savoir noircir les pages en ajoutant des couches sur des couches d'écriture, jusqu'à rendre l'ensemble illisible[249]. La dernière page de son récit apparaît alors aux yeux du lecteur comme un tableau monochrome d'où ne ressortent que quelques trouées blanches[250] ; une page qui fait étrangement écho à celle qui reproduit la photographie d'un ciel étoilé new-yorkais[251] : le langage de la mémoire rendu illisible et donc inatteignable par le grand-père se confond ainsi avec le vide obscurci d'une nuit silencieuse, opaque et indéchiffrable.

OUBLIER POUR SURVIVRE

Dans *Témoignage et Trauma*, le psychanalyste Jean-François Chiantaretto affirme à propos des expériences post-traumatiques :

> Après un traumatisme, les survivants oscillent toujours entre deux positions opposées, l'oubli ou l'hypermnésie, qu'ils expriment par des phrases comme « je ne me souviens de rien » ou « je m'en souviens comme si c'était hier »[252].

De la même manière, chez Foer, l'hypermnésie du grand-père qui se débat avec cet éternel hier se confronte à la volonté d'oublier de la grand-mère, *Grandma*, comme

249 Voir *Ibid.*, pp. 282-284.

250 *Ibid.*, p. 284.

251 *Ibid.*, p. 318.

252 J-F Chiantaretto, *Témoignage et Trauma : Implications Psychanalytiques*, Paris : Dunod, 2004, p. 83.

l'appelle Oskar. Ces deux survivants de Dresde avaient trouvé dans leur union un moyen de faire face au traumatisme de la mort de la fiancée pour lui et de la sœur aînée pour elle. Mariés autour de la figure disparue d'Anna, ils avaient tenté d'y survivre, jusqu'à la naissance du fils, Thomas Junior, inconcevable pour le grand-père. Abandonnée par son mari, *Grandma* élèvera son enfant seule, puis s'occupera de son petit-fils Oskar en tâchant d'oblitérer son passé, en faisant taire mémoire et sensations : « I spent my life learning to feel less. Every day I felt less »[253]. Cette stratégie d'évitement affectif, d'annihilation des émotions, de détachement vis-à-vis d'autrui fonctionne à plein, jusqu'à laisser *Grandma* vide de tout sentiment devant l'écran de sa télévision le 11 septembre 2001[254]. Elle incarne en cela la définition que donne Freud de la mélancolie :

> La mélancolie est caractérisée par une humeur dépressive profondément douloureuse, une suppression de l'intérêt pour le monde extérieur, par la perte de la capacité d'amour, par l'abaissement du sentiment de soi[255].

En effet, par l'« acédie »[256] dont elle témoigne, cette sécheresse du cœur qu'explore

253 Foer, *op. cit.*, p. 180.

254 Voir *Ibid.*, pp. 226-232.

255 Freud, *op. cit.*, p. 262.

256 « Et d'abord, qu'est-ce au juste que l'*acedia* ? C'est une lourdeur, une torpeur, une absence d'initiative, un désespoir total à l'égard du salut. Certains la décrivent comme une tristesse qui rend muet, comme une aphonie spirituelle, véritable ''extinction de voix'' de l'âme. Elle tarit en nous le pouvoir de parole. L'être intérieur s'enferme dans son mutisme et refuse de se communiquer au-dehors. », Jean Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, Paris : Éditions du Seuil, 2012, p. 51-52.

Roland Barthes après le décès de sa mère[257], ainsi que par la négation des traumas passés, menant à son auto-dénigrement[258], *Grandma* répond parfaitement et cruellement à la figure mélancolique freudienne qui rend tout travail de deuil impossible.

L'« appauvrissement total »[259] du mélancolique dont parle Freud est à rapprocher par exemple du refus de celle-ci de parler l'allemand, pourtant sa langue maternelle. Pendant tout le livre en effet, *Grandma* s'évertue à utiliser des expressions idiomatiques de la langue anglaise afin de désapprendre sa langue première, devenue pour elle une langue « infectée » par « le nazisme [qui] puisa dans le langage précisément ce dont il avait besoin pour donner une voix à sa sauvagerie »[260]. *Grandma* apparaît alors peut-être comme une ombre de Stefan Zweig, l'auteur allemand ayant fui très tôt l'Allemagne nazie pour un exil au Brésil, où il finira par se suicider en février 1942, « convaincu que les nazis allaient changer la langue allemande en jargon inhumain »[261]. Cette tentation du suicide se retrouve profondément ancrée chez *Grandma*[262] mais celle-ci est contrecarrée par le retour du grand-père dans sa vie, et son idée d'écrire ce qui ne peut être dit : « It's unspeakable, write it! »[263]. L'écriture devient alors pour l'un comme pour l'autre un étai sur lequel

257 Roland Barthes, *Journal de Deuil*, Paris : Éditions du Seuil, 2009, p. 129.

258 « I brought myself to the ground, which was where I belonged », Foer, *op. cit.*, p. 231.

259 « Le complexe mélancolique se comporte comme une blessure ouverte et vide le moi jusqu'à l'appauvrissement total », Freud, *op. cit.*, p. 272.

260 George Steiner, *Langage et Silence*, Paris : Éditions du Seuil, 1969. Voir particulièrement pp. 113-115.

261 *Ibid.*, p. 119.

262 « I was to walk to the Hudson River and keep walking. I would carry the biggest stone I could bear and let my lungs fill the water », Foer, *op. cit.*, p. 82.

263 *Ibid.*, p. 124.

s'appuyer, une bouée de sauvetage dans la tempête de leur mémoire abîmée :

> Quand un malade présentait certains accidents qui pouvaient être en rapport avec des souvenirs traumatiques, il était bon d'encourager les malades à exprimer nettement les souvenirs de différentes époques de leur vie et quand les gestes, les attitudes, les troubles, les réticences nous faisaient soupçonner une lacune, il fallait rechercher si les rêves, les écritures automatiques ne mettraient pas au jour d'autres souvenirs plus cachés[264].

Dans la droite ligne d'une telle thérapie, *Grandma* se met ainsi elle aussi à accumuler les feuillets, ses « mémoires », au sens propre, dactylographiées. Et pourtant, tout autant incapable de donner corps à son traumatisme, elle bute encore et toujours sur la barre d'espace de la machine à écrire, fragmentant encore et toujours son discours de remémoration : « I hit the space bar again and again and again. My life story was spaces »[265]. Ces espaces, reproduits dans le corps du texte de Foer, amplifient alors l'absence, les béances dans la mémoire de la narratrice. Mais au-delà même de ces dispositifs typographiques, c'est le langage de la mémoire lui-même qui vient à s'épuiser, puisqu'à l'impression d'écrire sa vie répond tragiquement la non-impression de celle-ci. En effet, l'encre de la machine à écrire étant épuisée, la mémoire couchée sur le papier s'épuise elle-même, à nouveau vaine et illusoire. Les

264 Janet, *op. cit.*, p. 24.

265 Foer, *op. cit.*, p. 176.

centaines de pages blanches qu'elle adresse à son petit-fils Oskar répondent ainsi aux pages noircies du grand-père en une expression ultime de la stérilité du langage et de ses limites concernant « l'écriture du désastre » décrite par Blanchot : « Vouloir écrire, quelle absurdité : écrire, c'est la déchéance du vouloir, comme la perte du pouvoir, la chute de la cadence, le désastre encore »[266].

UNE HISTOIRE, DES FANTÔMES

Face à ces deux figures tragiques de l'impuissance du dire, le jeune Oskar démontre au contraire une propension forcenée à dire toujours plus, toujours plus vite. Pourtant, son imagination de jeune surdoué hyperactif, certes débordante, à travers ses folles idées d'inventions, ne parle que de connexion, de besoin de rester en contact[267]. Son discours reprend ainsi le parcours mélancolique et sclérosant de ses grands-parents. Au niveau du récit en effet, la logorrhée verbale qui est la sienne fonctionne comme une tentative de dialogue posthume avec le père, dialogue tout aussi vain et illusoire que ceux instaurés par ses grands-parents. Cette tendance à l'évasion, ou plutôt à la fuite, dans son inextinguible expansion, renvoie elle aussi à une pathologie de profonde détresse, d'obsession morbide après la disparition du père dans les tours jumelles : la mort, l'enterrement, le cimetière, le cercueil, la peur panique et obsessionnelle de mourir, sont autant de thèmes ressassés au sein de son récit. Et lorsqu'il devient trop difficile de dire, Oskar contourne l'indicible par

266 Blanchot, *op. cit.*, p. 24.

267 Voir par exemple la foisonnante page d'ouverture du roman.

l'euphémisme d'une périphrase : « The worst day » pour dire le 11 septembre 2001, « My heavy boots » pour signifier sa tristesse ou peut-être sa culpabilité de survivant ; autant de techniques d'évitement qui démontrent au lecteur les mécanismes inconscients entre langage et traumatisme.

Le roman de Foer, à travers le regard d'Oskar, pose la question de « l'histoire », en la plaçant littéralement au centre du débat : « How can you not know what your story is? »[268], s'insurge le jeune garçon face à celui qu'il ne connaît pas encore comme son grand-père mais comme le locataire de sa grand-mère, Thomas Sénior. Comment en effet ne pas connaître son histoire alors que le jeune narrateur de neuf ans fait tout pour s'y raccrocher ? Comment accepter et intégrer son héritage familial, sa descendance, comme libération et non plus comme enfermement ? Au sein même du récit, Foer crée cette filiation en inscrivant dans une même histoire les trois événements que sont les bombardements sur Dresde en février 1945, Hiroshima[269] et les attentats du 11 septembre 2001. De la même manière, il lie les trois narrations, celle du grand-père, celle de la grand-mère et celle d'Oskar, qui se succèdent, se répondent et incarnent ainsi cet héritage. Tous ces échos, ces correspondances, font converger le roman vers la question de l'identité, prise comme déterminisme familial. Ainsi, le nom et le prénom, en tant que définitions d'identité, se révèlent lourds de sens, puisque père et grand-père ont les mêmes : « My name is Thomas », dit le

268 Foer, *op. cit.*, p. 238.

269 *Ibid.*, pp. 187-189.

grand-père/locataire à Oskar. « That was my dad's name », lui répond celui-ci[270]. Quant aux ressemblances physiques, elles sont partout présentes et reprises au cœur même du texte : la façon de hausser les épaules, le ton de la voix, les mains, sont autant d'indices indiscutables d'une hérédité biologique, d'un continuum ininterrompu entre les générations. Mais au-delà de ces strictes ressemblances, une étude onomastique plus générale renvoie le livre à d'autres correspondances, d'autres fantômes. Lorsqu'Oskar tient le rôle du crâne de Yorick dans la pièce qu'il doit jouer à l'école par exemple, le roman renvoie le lecteur au *Hamlet* de Shakespeare et en particulier à la tirade du fossoyeur sur les Vanités et le *Memento Mori*[271]. Puis, de nouveau, lorsqu'il tient tête à sa mère, d'après lui trop tôt remise du deuil de son père, on pourrait presque entendre celle-ci lui dire, telle Gertrude : « These words like daggers enter my ears. No more, sweet Hamlet »[272]. Quant au prénom Oskar, n'est-il pas un écho étrange et persistant au *Tambour* de Günter Grass, paru en 1961 et adapté au cinéma par Volker Schlöndorff en 1979 ? Son histoire elle aussi met en scène un jeune garçon, Oskar Matzerath, bien étrange petit personnage ne quittant jamais son tambour, qui refuse de grandir, de rejoindre le monde des adultes, conservant ainsi son regard d'enfant implacable et inflexible, racontant les années 30 en Allemagne et l'arrivée au pouvoir des nazis. Comme un clin d'œil à cet Oskar de papier, l'autre Oskar, Schell cette fois, dont l'accessoire fétiche est un tambourin, nous confie : « It stunts my

270 *Ibid.*, p. 237.

271 William Shakespeare, *Hamlet*, Acte V, scène 1.

272 *Ibid.*, Acte III, scène 4, ligne 87.

growth and I'm afraid of death »[273]. Enfin, au-delà de ce texte palimpseste, Foer a choisi d'appeler tous ses protagonistes « Schell », un nom qui renvoie évidemment à la coquille[274], mais à une coquille vide ici[275], tout autant qu'au terme « shellshocked », utilisé médicalement pour qualifier les traumatisés des bombardements lors de la Première Guerre mondiale.

Tous ces jeux qui entourent le choix des noms propres réaffirment ainsi obstinément la primauté de la dénomination, et donc du langage, dans l'histoire intime, mais aussi collective selon Foer, qui rejoint ici Boris Cyrulnik : « Le nom que je porte est celui de mes ombres. Mes fantômes ont été réels. Mon histoire s'alourdit de l'histoire de mes ombres »[276]. Oskar, en tant que descendant de cette lignée Schell, semble ainsi « prédestiné » à devoir répéter son traumatisme et à demeurer dans l'inaction du ressassement.

LA CLÉ EST LA CLÉ

Cependant, sans le savoir, le jeune héros va suivre le chemin thérapeutique défini par Freud comme la « catharsis de Breuer »[277], qui va lui permettre de se libérer de cette prédestination mélancolique, grâce à sa volonté d'accomplir quelque chose, de mener une tâche à son terme, en réaction au désarroi

273 Foer, *op. cit.*, p. 154.

274 « She saw through the shell of me, into the center of me », *ibid.*, p. 113.

275 « What I wanted was to be empty », *ibid.*, p. 290.

276 Boris Cyrulnik, *Le Murmure des Fantômes*, Paris : Odile Jacob, 2003, p. 146.

277 « Processus psychique afin d'amener à se décharger grâce à une activité consciente. » Sigmund Freud, « Remémoration, Répétition et Perlaboration » in *La Technique Psychanalytique*, *op. cit.*, p. 105.

improductif de ses grands-parents. Car si le traumatisme semble arrêter le temps, agir réintroduit un mouvement et réinsère le moi dans un récit constructif. L'expédition de reconnaissance dans laquelle Oskar se lance à corps perdu fait ainsi basculer la narration dans le genre du roman jeunesse, dans lequel le motif de la Quête est prépondérant. Pour lutter contre toute tentation d'isolement, Oskar organise son propre dispositif d'auto-défense autour d'une simple clé, emblème mystérieux et point de départ de l'énigme à résoudre. Tous les thèmes littéraires de la Quête sont ici réunis, *Central Park* jouant le rôle du lieu mythologique, les pérégrinations du jeune héros celui des dangers à surmonter, les personnages rencontrés symbolisant les divers indices qui vont l'aider, jusqu'à la résolution finale. « That was my great plan. (...) The lock was between me and Dad. »[278], nous dit Oskar pour justifier sa quête. Retrouver le père, des traces du père, tel est le but premier qui le pousse à agir, la clé symbolisant le lien entre eux, entre le monde des vivants et celui des morts, comme « l'objet d'hyperattachement » qui, selon Cyrulnik, « symbolise l'attachement perdu puis reconquis. (...) Et pourtant l'enfant sait bien qu'il a inventé cet objet et lui a attribué le pouvoir affectif dont il a tant besoin »[279]. Oskar n'est effectivement pas dupe du transfert qu'il effectue sur la serrure : « Looking for it let me stay close to him for a little while longer »[280]. Le souvenir de son père n'a dès lors plus besoin d'être commémoré mais simplement remémoré, ainsi Oskar peut enfin entrer dans le travail

278 Foer, *op. cit.*, p. 51-52.

279 Cyrulnik, *op. cit.*, p. 158.

280 Foer, *op. cit.*, p. 304.

de deuil : « His memory is here, I said, pointing at my head »[281]. Selon Maurice Blanchot, « [d]ans le travail du deuil, ce n'est pas la douleur qui travaille : elle veille »[282]. La douleur de la perte est en effet toujours présente chez Oskar, jusqu'à la page finale, mais elle a cependant évolué, au contraire de celle de ses grands-parents, grâce notamment aux personnages rencontrés lors de l'expédition, qui ont pu jouer leur rôle d'écoutants, d'interlocuteurs, de maïeuticiens.

Le vieux *Mr Black* par exemple, ou la figure du patriarche symbole de la mémoire, va offrir à Oskar une part de sagesse au sujet de son père disparu : « So many people enter and leave your life ! You have to keep the door open so they can come in ! But it also means you have to let them go ! »[283]. William Black, celui qui s'avérera le véritable propriétaire de la serrure, et avec qui la quête trouvera son épilogue, jouera quant à lui le rôle de mentor, de confident. Parce qu'il n'est plus un étranger, il entendra la confession coupable d'Oskar à propos des derniers messages de son père laissés sur le répondeur familial, volé et conservé tel un talisman par un enfant en manque de son père et de la voix de celui-ci. La relation avec la mère d'Oskar elle-même, qui représentait jusque-là, comme nous l'avons suggéré, la figure shakespearienne de la traîtrise, évolue en toute fin de roman vers une simplicité des sentiments réduite à sa plus simple expression : « In my only life, she was my mom, and I was her son »[284]. *In fine*, la rencontre entre Oskar et « le locataire » est hautement

281 *Ibid.*, p. 169.
282 Blanchot, *op. cit.*, p. 86.
283 Foer, *op. cit.*, p. 153.
284 *Ibid.*, p. 324.

symbolique des liens sous-jacents et secrètement tissés entre les lignes du texte. Grâce à cet ultime passeur, Oskar va comprendre que sa quête n'est autre que la quête elle-même puisqu'il existe toujours malgré tout « une solution simple à un problème impossible »[285]. Il pourra ainsi, à travers ce récit d'apprentissage, connaître une forme d'épiphanie, sombre et fragile, celle d'accepter de porter le fardeau solitaire du deuil, et remplir ainsi la coquille vide.

Avec l'étude des œuvres de Fiorenza Menini et de Jonathan Safran Foer, nous venons de mettre en lumière qu'une distanciation des affects, après une certaine distance temporelle avec les attaques du 11 septembre 2001, autorisait une réflexion plus apaisée sur le récit en tant que dispositif mémoriel. Chacune à sa manière, les deux narrations utilisent en effet l'événement du 11-septembre comme sujet interrogeant la mémoire, réinsérant celui-ci dans un continuum historique dans le but de sortir d'un ressassement traumatique. Au cours de ces mêmes années, une autre réflexion critique va contribuer à donner du 11-septembre une vision plus personnelle, voire autocentrée. À travers celle-ci, la question du rôle de l'auteur face à l'événement sera posée, du point de vue éthique comme esthétique.

285 « A simple solution to an impossible problem », (titre de chapitre), *ibid.*, pp. 285-305.

2/ L'ESTHÉTIQUE AU SERVICE DE L'ÉTHIQUE

Passé le choc de l'événement, un certain nombre d'auteurs de fiction ont choisi de mettre à l'épreuve leur propre représentation de celui-ci dans le but de lancer une réflexion sur le rôle éthique de la littérature face à une expérience traumatique qui, si elle n'est plus de l'ordre du choc, reste néanmoins un sujet pour le moins sensible dans l'imaginaire collectif étasunien. À ce stade, les questions de point de vue, de distance critique, du statut du témoignage trouvent leur place chez des auteurs tels que Ronald Sukenick, le maître de l'autofiction américaine, qui s'attachera de son côté à déconstruire l'univocité d'une narration des médias, ou encore tels qu'Art Spiegelman, l'auteur de bandes dessinées et de romans graphiques, qui usera du genre autobiographique pour le dévoyer en un récit de soi qui outrepasse son propre sujet, récit que nous avons choisi de définir par le néologisme d'« outrebiographie »[286].

A/ Art Spiegelman : Outrenoir autobiographique

286 À rebours du concept hégélien d'outrepassement (*das Hinausgehen*) qui renvoie à la répétition stérile, à l'itération du Même, nous verrons que Spiegelman utilise le dépassement du genre autobiographique afin d'accéder au fait politique et d'y répondre par un récit de résistance.

Le 24 septembre 2001 sort le numéro du magazine littéraire américain *The New Yorker*, le premier après les attentats du *World Trade Center*, dont la couverture entièrement noire, signée Art Spiegelman, devient immédiatement iconique de l'événement et restera comme l'une des représentations graphiques les plus fortes de la décennie : semblant uniformément noire au premier regard, elle révèle au lecteur plus attentif les silhouettes des tours du *World Trade Center* grâce à des nuances de noir plus profondes. En effet, si la puissance du noir se donne frontalement, pour autant la lumière n'est pas partout égale. En surimpression apparaît le contour brillant de deux tours érigées contre le mat du fond : ces deux formes géométriques, par leur dévoilement et soudaine (omni)présence, détruisent l'uniformité monochrome et révèlent au lecteur une dialectique de l'absence et de la présence, du visible et de l'invisible. Trois ans plus tard, Art Spiegelman édite à compte d'auteur son récit dessiné du 11-septembre, *In the Shadow of No Towers*[287], et reprend ce même dispositif de couverture, noir sur noir, simplement rayée d'un rectangle horizontal en couleur d'où surgissent quelques personnages[288]. La répétition de ces effets d'impression et leur revendication par l'auteur font étrangement écho aux travaux du théoricien du noir et de la lumière, le peintre français Pierre Soulages et son concept d'outrenoir, élaboré dès 1979 en regard de ses prédécesseurs modernistes, concept qu'il définira ainsi :

287 Art Spiegelman, *In the Shadow of No Towers*, New York, NY : Pantheon Books, 2004.

288 Cf. la couverture de l'ouvrage dans notre annexe p. 339.

> Outrenoir pour dire : au-delà du noir une lumière reflétée, transmutée par le noir. Outrenoir : noir qui cessant de l'être devient émetteur de clarté, de lumière secrète. Outrenoir : un autre champ mental que celui du simple noir[289].

En révélant les liens singuliers et inattendus qui peuvent être tissés entre ces deux figures *a priori* très différentes, nous allons voir comment cette première impression face à la couverture de l'ouvrage de l'auteur de *comics* Spiegelman, offrant au lecteur un véritable effet de révélation, rappelle l'approche théorique de l'artiste contemporain Soulages. Cet effet de révélation, de « lumière secrète », sous-tend en effet toute l'œuvre autobiographique de Spiegelman, à travers sa propre prise de conscience du trauma. L'album se construit ainsi autour d'une autre révélation depuis l'effondrement des tours jumelles, dans l'ombre de cet effondrement, à travers le regard halluciné et paranoïaque de son auteur. Car le paradoxe de cet autoportrait souvent outrancièrement narcissique est sûrement qu'il dépasse le simple témoignage autobiographique en une « outrebiographie ». Nous justifierons ce néologisme (pour signifier un au-delà de l'autobiographique) en montrant comment Spiegelman, par le débordement d'une narration de soi vers un récit politique discordant voire pamphlétaire, a su élaborer une prise de position critique et collective. L'outrenoir de sa couverture n'apparaîtra donc peut-être plus simplement comme révélation aux yeux du lecteur mais aussi comme résistance, le rapprochant

289 Pierre Soulages, *L'Exposition*, Centre Pompidou, 2009, p. 56.

une fois encore de l'œuvre soulagienne décrite par le critique d'art Jean-Michel Le Lannou : « la densité de cette œuvre vient de sa puissance d'affirmation qui conjugue la pure opacité du noir intense et sa luminosité résistante »[290].

Art Spiegelman a trois ans lorsqu'il arrive à New York[291] avec ses parents Vladek et Anja, tous deux Juifs rescapés d'Auschwitz. Quatre ans après la mort de son père, il publie en 1986 son premier roman graphique autour de la reconstruction des souvenirs de déportation de celui-ci. *Maus*[292], qu'il aura mis treize ans à mettre en forme, mélange en une double narration l'histoire du traumatisme de ses parents avec les propres angoisses de leur fils survivant. Traduits en dix-huit langues et vendus à plus de 400 000 exemplaires, les deux volumes de *Maus* (*My Father Bleeds History* et *And Here My Troubles Began*) reçoivent en 1992 le prix Pulitzer, catapultant ainsi leur auteur de l'ombre à la lumière des lettres américaines. Le genre de la bande dessinée, longtemps cantonné dans le registre de la littérature enfantine ou dans celui de la distraction (*comics*), a trouvé son émancipation en tant que littérature dessinée grâce à cette œuvre notamment, qui a saisi l'épreuve de la réalité comme objet plein et entier. Après un tel succès, il faudra quelques années à Spiegelman pour retrouver un sujet jugé aussi fort : ce sera son expérience personnelle du 11 septembre 2001, qui alimentera les dix planches que celui-ci mettra en forme entre 2002 et 2003. Malgré

290 Jean-Michel Le Lannou, *Soulages : la plénitude du visible*, Paris : Kimé, 2001, p. 44.

291 Il grandit dans le Queens et commence à dessiner à treize ans pour le journal de son école. Dans les années 60, il prend part au mouvement de la BD underground en publiant plusieurs albums, tels que *Young Lust* ou *Real Pulp*, et en éditant à partir de 1980, en collaboration avec sa femme Françoise Mouly, le magazine graphique d'avant-garde *RAW*.

292 Art Spiegelman, *Maus, a Survivor's Tale*, New York, NY : Pantheon Books, 1986.

sa reconnaissance sur le plan littéraire, leur publication sera néanmoins refusée aux États-Unis pour des raisons de frilosité politique sur lesquelles il conviendra de revenir. Les planches verront le jour grâce aux hebdomadaires allemand *Die Zeit* et français *Courrier International*, mais aussi finalement grâce au magazine new-yorkais, juif progressiste à petit tirage, *The Forward*[293]. Un an plus tard, en regroupant ces dix planches, et en y ajoutant sept pages *supplement* en hommage aux premiers *comic strips* américains, Spiegelman publie à compte d'auteur *In the Shadow of No Towers*, album surdimensionné (35 x 24 cm) qui sera sélectionné par le *New York Times Book Review* comme l'un des cent livres indispensables de l'année 2004. L'indéniable efficacité de sa couverture, la fascination qu'elle exerce encore, après celle du *New Yorker* de 2001, contribue à son identification, ainsi que le format hors-norme des planches, qui se lisent verticalement, en portrait, se rapprochant ainsi davantage d'une œuvre picturale que d'une simple suite de cases linéaires. Bien avant lui, avec l'éclatement des frontières entre culture « haute » et culture « basse » orchestré par le Pop Art américain des années 60, c'est l'artiste new-yorkais Roy Lichtenstein qui fait entrer par effraction le *comics* dans les musées. Depuis lors, le médium de la bande dessinée sera convoqué par nombre d'artistes contemporains (jusqu'au Californien Jim Shaw par exemple). Cette porosité des genres, cette intermédialité, permettra d'ailleurs à Spiegelman lui-même d'exposer ses travaux sur *Maus* en 1992 au Musée d'Art Moderne de New York. Mais il nous semble que c'est avec *In the Shadow of No*

293 Spiegelman explique lui-même ses pérégrinations dans l'introduction de son ouvrage, intitulée « The sky is falling ».

Towers et son travail sur la profondeur du noir qu'il va tisser les correspondances les plus évidentes avec l'art pictural et la théorie soulagienne en particulier :

> Il faut regarder le tableau en appréciant la lumière reflétée par la surface noire. C'est essentiel. Si l'on ne voit que du noir, c'est qu'on ne regarde pas la toile. Si, en revanche, on est plus attentif, on aperçoit la lumière réfléchie par la toile[294].

Comme nous l'annonce Pierre Soulages lui-même, ce n'est pas la couleur noire en elle-même qui est le sujet de son travail, mais bien la lumière qu'elle révèle et organise : il s'agit donc d'atteindre un au-delà du noir, un « outrenoir », où la couleur est modélisée comme réflecteur de lumière. Parallèlement, chez Spiegelman, l'importance du reflet pris comme dévoilement s'est déjà trouvée au cœur de son dispositif : dès 1972, son récit graphique *Prisoner on the Hell Planet*, réflexions intimes sur le suicide de sa mère, fut réalisé sur du carton à gratter[295]. Trente ans plus tard, avec *In The Shadow of No Towers*, le brillant des tours sur le mat du fond agit aussi comme révélateur de lumière dans une image pourtant absolument et profondément obscure. Cette surbrillance du noir joue le rôle du miroir (*Spiegel* en allemand) reflétant la lumière ; la couverture de Spiegelman, « homme-miroir », n'est

294 Pierre Soulages, « Entretien : les éclats du noir » in *Le Point* n°1585, 31 mars 2003, p. 100.

295 « Feuille cartonnée recouverte d'une pellicule de couleur noire, sur laquelle il faut gratter à l'aide d'une plume pour faire apparaître le dessin qui ressort dans la gamme du gris foncé au blanc à la manière des gravures sur bois expressionnistes allemandes du 19ème siècle », Marie Théofilakis-Bendahan, « Maus, le graphisme du désastre », in *Revue d'Histoire de la Shoah,* n°191 (juillet-décembre 2009), p. 273.

donc pas simplement monochrome mais plus subtilement monopigmentaire, tout comme les toiles de Soulages. Celui-ci parle d'ailleurs de l'outrenoir non comme un simple effet optique mais aussi et surtout comme champ mental : « l'espace de la toile n'est plus sur la toile, il est devant la toile »[296]. Les deux tours du *World Trade Center*, littéralement détourées du fond mat, semblent, elles aussi, en dehors de leur support, créant un mouvement, une énergie du noir qui s'immisce à l'intérieur du champ mental du lecteur/spectateur, redonnant à l'absence effective des tours une présence mentale persistante. Car *Ground Zero* n'est pas un « endroit » où les choses disparaissent, mais plutôt un « envers », pour reprendre le titre du livre sur le 11-septembre de l'auteur français Thomas B. Reverdy, *L'Envers du Monde*[297]. Nous sommes ici au cœur du projet de Spiegelman : retarder la disparition des tours, différer le retour de ce qu'il appelle *the new normal*[298]. Lui aussi ressent le besoin de remémoration, comme véritable victime cette fois et non plus comme simple réceptacle, témoin de témoin des camps de concentration, comme il le fut pour son père. L'oxymore créé dans le titre *In the Shadow of No Towers* renforce d'ailleurs chez le lecteur l'impression de présence d'une absence, pouvant aussi peut-être le renvoyer au statut ambivalent des enfants de l'Holocauste qui vivent « dans l'ombre » de cette présence, et que Dina Wardi a très justement qualifiés de « bougies mémorielles »[299].

296 Soulages, *op. cit.*, p. 51.

297 Thomas B. Reverdy, *L'Envers du Monde*, Paris : Éditions du Seuil, 2010.

298 « I had anticipated that the shadows of the towers might fade while I was sorting through my grief and putting it into boxes. (…) That was all washed away by the rains and the police as the world hustled forward into our ''New Normal'' ». Spiegelman, 2004, introduction.

299 Dina Wardi, *Memorial Candles*, New York, NY : Routledge, 1992.

Ce ne peut donc pas être un hasard si Spiegelman, célébré pour son illustration du témoignage de son père, a choisi ce titre particulier pour définir son expérience personnelle des attaques terroristes du 11-septembre. Par sa force d'évocation, celui-ci joue sur le motif du sublime[300] tel que Jean-François Lyotard l'a repris dans le contexte de l'art moderne[301]. Titre et couverture sublimes donc, au sens où le lieu du désastre est présenté en négatif, qui renvoie peut-être au mythe plinien de l'ombre de l'absent sur le mur[302].

In the Shadow of No Towers est donc bien une œuvre de l'absence et du deuil, mais dont la gravité est ici amoindrie par la présence sur la couverture de quelques petits personnages grotesques dans un rectangle de couleur, gravité que l'on pourrait entendre en anglais comme *gravity*, c'est-à-dire défi à la loi de la pesanteur. Dès la Renaissance en effet, l'art grotesque se singularise par des motifs d'ornementation reproduisant des sujets extravagants, des figures mi-humaines, mi-animales, comme en suspension dans l'air. C'est bien à cette tradition de la grotesque, de ces êtres hybrides suspendus dans l'air, qu'emprunte Spiegelman en page de titre comme en quatrième de couverture, dans la mesure où l'album se veut lui-même suspension dans le temps, effort pour retenir la chute des corps. L'œuvre entière

300 Comme concept esthétique, le sublime désigne une qualité d'extrême amplitude ou force, qui transcende le beau (qui ne peut donc plus être, depuis Burke et Kant, l'unique valeur esthétique). Le sublime est lié au sentiment d'inaccessibilité et déclenche, comme tel, un sentiment mêlé de crainte et de respect.

301 Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime*, Paris : Galilée, 1991, pp. 185-188.

302 L'origine de l'art de l'ombre remonte selon certains à la légende, évoquée par Pline l'Ancien, de Dibutade, fille du potier corinthien Boutadès, qui dessina sur le mur, pour garder son image, l'ombre de son amant partant à la guerre. Au 18ème siècle, le mythe fut considéré comme l'origine de la peinture et donna lieu à de nombreux tableaux.

pourrait alors se lire comme une tentative de suspendre le temps, qui est la caractéristique du refoulement du traumatisme, si Spiegelman n'en dévoilait pas son côté illusoire lorsqu'il témoigne de l'inéluctable retour au *new normal*.

RÉVÉLATION / AUTOBIOGRAPHIE

Dans un article paru dans la revue *Modern Fiction Studies*, Gillian Whitlock donne à l'autobiographie dessinée le terme d'*autographics*, afin de la distinguer de l'autobiographie textuelle à laquelle il manque l'image. D'après elle, cette différence, loin d'orienter et donc de limiter l'imaginaire du lecteur, offre à l'auteur de récit « autographique » un enrichissement procédural et donc un approfondissement dans la psyché intime. En comparant l'ouvrage de Spiegelman avec le *Persepolis* de Marjane Satrapi[303], Whitlock démontre de façon très convaincante l'apport visuel au discours simplement textuel du genre autobiographique[304]. Le lecteur en effet, en pratiquant le va-et-vient entre image et texte, devient spectateur et découvre les mots comme matière et les dessins comme narration. L'imbrication des deux fait d'ailleurs dire à Edward Saïd dans son introduction au documentaire dessiné *Palestine* de Joe Sacco[305] :

> Comics seemed to say what couldn't otherwise be said, perhaps what

303 Marjane Satrapi, *Persepolis*, Paris : L'Association, 2002.

304 « By coining the term ''autographics'' for graphic memoir I mean to draw attention to the specific conjunctions of visual and verbal text in this genre of autobiography », Gillian Whitlock, « Autographics : the Seeing ''I'' of the Comics » in *Modern Fiction Studies*, volume 52, n°4, hiver 2006, p. 966.

305 Joe Sacco, *Palestine, the Collection*, Seattle, WA : Fantasgraphics Books, 2001.

> wasn't permitted to be said or imagined, defying the ordinary processes of thought. I felt that comics freed me to think and imagine and see differently[306].

Cette même force du témoignage se ressent dans le graphisme de chaque planche de Spiegelman, dans sa façon d'utiliser l'espace pour intensifier ses effets visuels, de se servir des couleurs incandescentes orange et rouge, de déformer les visages new-yorkais pour signifier la peur et l'incompréhension, dans sa façon aussi de matérialiser le texte en différentes typographies, parfois en une vertigineuse verticalité qui rappelle celle des tours jumelles. Dans cet entrelacs d'images du 11-septembre, la figure qui revient sans cesse dans toutes les planches est bien celle de l'auteur lui-même qui à chaque instant fait son autoportrait et alimente ce que Philippe Lejeune appelle « le mythe du Moi »[307].

Damien Zanone, dans *L'Autobiographie*, donne une définition de l'autoportrait comme étant un « ouvrage dans lequel l'auteur construit une représentation de lui-même, non pas selon la perspective rétrospective d'un récit, mais à travers un discours présent dont l'organisation est souvent thématique »[308]. *In the Shadow of No Towers* est bel et bien construit sous l'angle de ces trois composantes de l'autoportrait, le discours au présent qui renvoie au *hic et nunc* subjectif de l'auteur, l'organisation thématique qui semble errer au gré des réflexions

306 *Ibid.*, Introduction.

307 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Éditions du Seuil, 1975, p. 340.

308 Damien Zanone, *L'Autobiographie*, Paris : Ellipses, 1996, Glossaire.

de celui-ci, et enfin, la représentation de lui-même qui prend ici un tour tout particulier s'agissant d'une image dessinée. Car Spiegelman ne cesse de se représenter, de se caricaturer, de se dessiner dessinant, ou plutôt dans l'incapacité de dessiner. Or, il s'agit toujours de représentations, tantôt sincères quoique caricaturales, tantôt très libres puisque prenant souvent la forme d'une souris, renvoyant ainsi au héros de *Maus*[309]. Le protagoniste « Spiegelman » n'est en effet qu'un avatar de l'auteur, une possibilité de masques pour parler de soi. Ce jeu sur l'autoportrait dessiné comme anti-portrait vient alors aussi appuyer le jeu sur la narration, où « je » est souvent « il », comme une mise en scène de soi, une mise à distance des affects par le biais de la création de *personae*.

Ainsi, l'œuvre de Spiegelman est exclusivement centrée sur les représentations qu'il fait de lui-même, d'une manière souvent obsessionnelle, et finit par tisser en creux un lien entre autobiographie et psychanalyse[310]. En effet, en tant qu'observateur et témoin de première main tout autant que protagoniste/narrateur, Art Spiegelman tente de mettre au jour ses propres processus mentaux, oscillant entre abattement mélancolique et travail de deuil. Le lecteur, pris dans ce que Michel Beaujour appelle la « lecture du nombril »[311], a malgré tout ainsi la possibilité de percevoir la dualité de l'autoportraitiste entre raison et affect, sens et sensible. Spiegelman décline ses autoportraits comme autant de reflets de lui-même, pris dans

309 Voir les planches 2, 3, 6, 8, 10. Spiegelman, 2004.

310 Ce lien est au cœur de la réflexion de Philippe Lejeune pour qui le récit de soi est la meilleure arme pour affronter le traumatisme. Voir *La Mémoire et l'oblique : Georges Perec autobiographe*, Paris : P.O.L., 1991.

311 Michel Beaujour, *Miroirs d'encre : Rhétorique de l'autoportrait*, Paris : Éditions du Seuil, 1980, p. 130.

les rets de ses interrogations, de ses errements, de cette peur comme inscrite dans ses gènes. Pourtant, l'événement révélateur, ce matin du 11 septembre 2001, va aussi l'englober dans autre chose que lui-même, un sentiment confus d'appartenance à l'Histoire. La révélation personnelle et simplement autobiographique cède alors la place à une résistance plus profonde que nous nommerons « outrebiographique ».

RÉSISTANCE / OUTREBIOGRAPHIE

> I no longer feel in harmony with American culture, especially now that the entire media has become conservative and tremendously timid. I, on the contrary, am more and more inclined to provocation[312].

Comme il l'annonce lui-même, Art Spiegelman comprend que le simple pacte autobiographique passé avec son lecteur ne suffit plus pour dire ses doutes sur la récupération politique des attentats, pour signifier sa résistance aux gesticulations de l'administration républicaine. Sa « provocation », comme il la nomme, sera donc dans le dépassement du simple témoignage, dans le débordement de l'autobiographie vers une biographie de l'expérience partagée. Cet au-delà du récit autobiographique, au carrefour de la littérature dessinée et du pamphlet politique, décentre la narration de soi vers une représentation des victimes, « kidnappées » par l'administration Bush, et rompt ainsi le pacte politique d'unité nationale qui devait rassembler la

312 Joseph Witek éd, *Art Spiegelman : Conversations*, Jackson, MS : University Press of Mississippi, 2007, p. 264.

communauté[313] : « I hadn't anticipated that the hijackings of September 11 would themselves be *hijacked* by the Bush cabal that reduced it all to a war recruitment poster »[314]. Chez Spiegelman, le traumatisme du 11-septembre prend *in fine* une autre forme de révélation qui se traduit par une juxtaposition de styles graphiques, de collages, de copiages, d'intertextualité, cette hybridité créatrice qui fait la force de l'album.

Toute la deuxième partie de l'œuvre, intitulée *Comic Supplement*, reproduit les *comics* originaux de certains journaux datés du début du siècle dernier, et permet ainsi un retour sur une certaine histoire des États-Unis, en inscrivant l'événement du 11 septembre 2001 dans un continuum historique. L'hommage rendu aux « illustres » illustrations telles que *the Fairy Palace*, *Little Nemo* ou *Happy Hooligan* pénètre la narration elle-même, puisque certains personnages s'immiscent à l'intérieur des planches de Spiegelman, comme par exemple les *Katzenjammer Kids* revenus un siècle plus tard hanter certaines vignettes de l'album[315]. Mais l'introduction de ces personnages du début du vingtième siècle n'est pas simplement nostalgique, elle permet à Spiegelman de parler du 11-septembre de manière détournée, en passant par l'allégorie. Le parallèle avec le vingtième siècle prend d'ailleurs corps dès la page de garde de l'album, qui revient sur un autre 11-septembre, celui de 1901, jour de la tentative d'assassinat du président américain de

313 Nous comprenons maintenant pourquoi les éditeurs américains se sont montrés très réticents face à son travail.

314 Spiegelman, 2004, introduction.

315 *Ibid.*, p. 5.

l'époque, William McKinley, contribuant ainsi à intégrer l'événement de 2001 dans une histoire qui l'englobe. Le discours de Spiegelman, au-delà de l'autobiographie, se veut donc plus global et transversal : d'autres regards que le sien prennent en charge la narration et toute la texture visuelle des planches, par son absence assumée de style propre, en est la preuve. La multiplication des techniques graphiques (dessins et photographies, bichromie à l'ancienne et quadrichromie, coloriage informatique, etc.) témoigne de l'hétérogénéité du contenu stylistique de l'œuvre car l'auteur ne cesse d'endosser les styles d'autres dessinateurs dans lesquels il se fond volontiers. Le style d'un auteur, c'est sa marque personnelle, son identité littéraire ou artistique. Le paradoxe ici est que l'écriture graphique de Spiegelman est toujours changeante, instable, insaisissable. *In the Shadow of No Towers* est un album fait de ces « fragments disjoints » mallarméens, mais dont l'éparpillement thématique et formel ne sature jamais l'œuvre, et qui, pris comme contre-discours, permettent plutôt à son auteur d'exprimer son sentiment de désarroi envers le consensus guerrier monté par l'administration américaine.

Après une décennie passée dans la fameuse revue *The New Yorker* à réaliser des couvertures, Art Spiegelman a choisi de démissionner en 2003, pendant la confection de cet album, le plus politique, lui qui refusait toute étiquette d'opinion[316]. Il a donc fermement signifié à David Remnick, l'éditeur du magazine, que son travail l'amenait alors trop loin du ton général des médias américains, et qu'il

316 « I'd never wanted to be a political cartoonist », *ibid.*, introduction.

refusait tout compromis. Sa propre expérience traumatique en effet, qu'il a jugée instrumentalisée et détournée en sensationnalisme médiatique lors de la convention républicaine pour les élections de 2004, a donc paradoxalement joué comme source de discordance : la planche numéro sept montre par exemple la dépossession de l'événement en faveur d'un patriotisme guerrier (les tours se transformant en drapeau américain), tandis que la dernière vignette de l'album vient sceller ce sentiment de trahison qui va forcer Spiegelman à témoigner pour les victimes, contre toute récupération[317].

Celle-ci en effet a très vite permis d'élaborer un nouveau récit, issu pourtant d'un script ancien bien connu, celui du combat du bien contre le mal, relevant du manichéisme religieux protestant. Cette « propagande », pour reprendre le terme de Noam Chomsky[318], s'appuie sur la capacité de dramatisation des médias, jouant sur des figures d'oppositions brutales, entre amis et ennemis, forces civilisées et forces barbares, où la médiation n'a plus sa place puisqu'elle est dite « in-américaine », comme on dit « in-humaine ». En se positionnant donc comme « médiateur », Spiegelman rejoint avec *In the Shadow of No Towers* le camp des intellectuels dissidents comme Noam Chomsky donc, Susan Sontag ou encore Joan Didion qui résume bien ici leur (op)position :

> We had seen, most importantly, the insistent use of September 11 to justify

317 *Ibid.*, p. 10.

318 Noam Chomsky, *Power and Terror*, New York, NY : Seven Stories Press, 2003. Voir en particulier son entretien avec John Junkerman, pp. 18-41.

> the reconception of America's correct role in the world as one of initiating and waging virtual perpetual war[319].

En reprenant les termes d'une Amérique en mission, Didion reformule ici l'antienne d'une nation forte et vengeresse. Spiegelman lui aussi s'insurge en cela contre ce que celle-ci décrit comme « l'infantilisation des citoyens »[320] et donne ainsi à son récit, au départ très autocentré, un accent plus politique, au sens premier du terme. Son « je » autobiographique parle alors soudain pour un « nous », en un contre-discours qui renvoie à la philosophie des Lumières qu'évoque le philosophe Jürgen Habermas en relation avec le 11-septembre :

> La conception des Lumières, qui est celle de Kant, va à l'encontre de l'idée de soutien inconditionnel demandé après le 11 septembre. Les Lumières marquent la libération de l'humanité soumise à une obéissance aveugle à l'autorité, libération acquise dans une affirmation rationnelle de soi[321].

Cette affirmation de soi, que Spiegelman se ré-approprie non sans humour, prend la forme du héros, ou plutôt de l'antihéros. En effet, dans *In the Shadow of No Towers*, l'autoportrait de l'artiste en antihéros est rendu par cette dose d'humour qui alimente chaque planche, car Spiegelman n'oublie jamais qu'il travaille un genre de divertissement par définition, le *comics*. Ironie, jeux de mots, caricature, grotesque,

319 Joan Didion, *Fixed Ideas : America Since 9/11*, New York, NY : New York Review of Books, 2003, p. 30.

320 « …trying to infantilize its citizens », *ibid.*, p. 14.

321 Jacques Derrida et Jürgen Habermas, *op. cit.*, p. 86-87.

satire sont autant de procédés qui libèrent la pensée de l'auteur et donc aussi celle de son lecteur, tout en traitant de sujets réellement traumatisants. Dans son introduction, Spiegelman ironise :

> I pointed out to the *Forward*'s editor that my pages, unlike the *Maus* pages (...), wouldn't have much specifically Jewish content. He shrugged and said, "it's okay – you're Jewish"[322].

L'auteur de bandes dessinées a raison, il n'y a effectivement rien de juif dans cet album « autographique », et pourtant, le directeur de *Forward* ne s'y trompe pas. Cette expérience particulière du 11-septembre, vécue et racontée par un Juif de New York, ne peut être qu'une histoire juive, à la Woody Allen : le personnage Spiegelman présente le caractère du Juif enraciné dans le déracinement, voyageur immobile dans la ville-monde de New York, passant subitement, après la catastrophe des attentats, du « *rootless* » au « *rooted cosmopolitan* »[323]. Marqué par la tradition juive de cosmopolitisme, il renvoie dos à dos le nihilisme islamique et celui qu'il impute à l'administration républicaine américaine. Cette aporie conduit à une impossibilité de s'identifier à l'Amérique et moins encore à ses ennemis, d'où son malaise presque existentiel dans lequel refont surface, en une pirouette, les traits du personnage de *Maus* coincé entre Oussama Ben Laden et George W. Bush[324]. Ainsi la souris de *Maus*

322 Spiegelman, 2004, introduction.

323 *Ibid.*, p. 4.

324 *Ibid.*, p. 2.

est toujours présente, tapie dans un coin du dessin comme un éternel retour au souvenir de la Shoah, souvenir inscrit dans l'histoire intime de l'auteur et convoqué, à la planche numéro trois, par le dessin des masques à gaz ou encore celui de la fumée et des odeurs de corps brûlés. Psyché juive qui resurgit inexorablement, en surimpression, comme les deux colonnes de la couverture de l'album, ombres peut-être aussi des tablettes du Décalogue.

Dans son travail d'« outrebiographe », qui entremêle les témoignages, les styles, les regards sur le 11-septembre, Spiegelman en arrive à la conclusion suivante :

> When I thought I would die on September 11, which I did, one of the things that was among those realizations I had was, "Oh, schmuck ! You really should have done more comics. That's what you do better than anything else"[325].

Cette réflexion sur son statut d'auteur de bandes dessinées, Art Spiegelman a pu la mener après le 11-septembre, à la lumière tragique de ces attentats et à la peur qu'ils ont engendrée. Cette révélation par l'effroi, aussi dramatique fût-elle, a ainsi fait replonger l'auteur dans ce qu'il sait faire le mieux, raconter l'Histoire à travers sa propre histoire. Autobiographie, « autographie », autoportrait, « outrebiographie » sont autant de termes et néologismes qui peuvent être utilisés pour définir la nature

325 Spiegelman, 2007, p. 304.

du travail d'Art Spiegelman sur le 11-septembre et circonscrire sa valeur de témoignage. Son œuvre répond ainsi à la tentative obstinée de la littérature, qu'elle soit textuelle, filmique ou dessinée, de révéler les non-dits, de résister aux interdits, bref, de travailler l'indicible pour en faire jaillir son obscur reflet, son « outrenoir ». Dans cette perspective de résistance, Ronald Sukenick est un autre exemple d'auteur qui travaille l'indicible, en redonnant au texte lui-même sa capacité d'interroger le réel à travers un appareil narratif postmoderne qui joue sur les points de vue. Nous verrons ainsi comment Ronald Sukenick, de la même manière qu'Art Spiegelman, rompt avec le pacte autobiographique pour mieux rendre compte de l'impact qu'ont eu les attaques du 11-septembre sur son propre statut de témoin.

B/ Ronald Sukenick : La multiplication des voix pour dire les « moi »

Last Fall, l'œuvre posthume de Ronald Sukenick[326] qui intègre les attentats du 11-septembre dans sa narration, a été publiée en 2005, la même année que la publication de celle d'Art Spiegelman, qui n'est pas le seul point commun rapprochant les deux ouvrages. En effet, d'un point de vue strictement formel, les deux couvertures ont une similitude, assurément fortuite, et pourtant révélatrice de leur approche de la fiction comme discours de résistance. Les deux tours en noir sur

326 Ronald SUKENICK. *Last Fall*, Tallahassee, FL : FC2, 2005. Celui-ci est décédé un an plus tôt, à l'âge de 72 ans.

noir de la couverture de l'album de Spiegelman sont, comme nous l'avons souligné, barrées d'une case horizontale dans laquelle sont dessinées diverses figures, tête en bas, en train de chuter. Ces sujets extravagants font écho à l'être hybride que nous retrouvons sur la couverture du livre de Sukenick[327] et renvoient tous à la tradition de la grotesque que nous avons évoquée chez Spiegelman : cette gargouille[328], ailée, cornue et pourvue d'une queue en tire-bouchon et de pattes de bouc, est une figure diabolique bien connue du Moyen-Âge et de la Renaissance. Elle est représentée elle aussi en chute libre, tête vers le bas, renvoyant évidemment au titre du roman *Last Fall*. Cette iconographie de la chute, similaire dans les deux œuvres, rapproche les discours de l'un et de l'autre auteur dans leur volonté de présenter une voie différente, plus politique chez Spiegelman, plus littéraire et formelle chez Sukenick. Celui-ci se servira en outre du poids symbolique de la chute pour nourrir son roman, dont certains aspects, comme nous allons le voir, font écho à *La Chute* d'Albert Camus[329], à travers l'utilisation de la digression en tout premier lieu.

LE RÔLE DE LA DIGRESSION DANS L'AVEU DE L'INDICIBLE

Le roman de Ronald Sukenick commence selon les règles bien établies d'un roman policier dans lequel la narratrice, Austyn, est embauchée pour enquêter

327 Cf. notre annexe page 339.

328 Au-delà même de la gargouille, le dessin renvoie sûrement aussi à la figure de la chimère, cette statue fantastique et diabolique à la fonction architecturale purement décorative. Les chimères ont, comme les gargouilles, l'aspect d'animaux fantastiques et effrayants. Elles représentent des créatures malfaisantes qui, penchées vers le sol, semblent se repaître du spectacle des turpitudes de l'humanité.

329 Albert Camus. *La Chute*, Paris : Gallimard, 1956.

sur le vol d'une œuvre d'art dans un musée. Le récit est à la première personne et déroule les pérégrinations loufoques de cette femme professeur d'art « post-contemporain », devenue enquêtrice, face à une disparition des plus mystérieuses. En effet, le musée qui a fait appel à ses services est lui-même dédié aux œuvres temporaires, invisibles, impalpables, qui rappellent *Fluxus*, l'un des mouvements les plus iconoclastes du vingtième siècle[330] : « the Temporary Museum is a way of having nothing. That's why it's dedicated to the ephemeral, to impermanence, to change »[331]. Comment donc reconnaître une œuvre disparue à cause d'un vol d'une œuvre éphémère, disparue elle aussi mais par la volonté de l'artiste ? Le point de départ du roman, qui ressemble à première vue à une farce, est un prétexte pour dépeindre toute une galerie de personnages étranges et hétéroclites, une dizaine de satellites gravitant autour de l'intrigue et de sa narratrice. Les cent vingt-six premières pages du roman, qui en compte trois cent huit, décrivent ainsi avec humour les relations entre ces différents personnages tous au moins sexagénaires : l'érotomanie de Lochs et Notley, tous deux artistes se partageant jalousement les faveurs de la narratrice, l'ambition de Lynch et de Seymor qui feront tout pour faire main basse sur le musée, l'intransigeance de Jocylyn, Pyhl et Achs pour sauvegarder la posture théorique de

330 *Fluxus* est un mouvement artistique d'avant-garde internationale qui a repoussé au plus loin les frontières de l'art. Né en 1962, il pose la question du statut de l'œuvre, du rôle de l'artiste, de l'art comme institution, et son irruption apparaîtra comme un pied de nez à la « haute culture ». L'artiste George Maciunas en est l'instigateur et beaucoup d'autres suivront ses théories : Henry Flynt, Nam June Paik, John Cage, Yoko Ono, Karlheinz Stockhausen ou encore Ben et Robert Filliou en France, qui définissait par exemple sa pièce *No-Play n°1* de la manière suivante : « Personne ne doit venir ou il n'y a pas de pièce. C'est-à-dire que si des spectateurs viennent, il n'y a pas de pièce, et que si personne ne vient, il n'y a pas de pièce...je veux dire que dans un cas comme dans l'autre, il y a une pièce, mais c'est une Non-Pièce ».

331 Sukenick, *op. cit.*, p.82.

celui-ci, l'extravagance de Fynch, le doyen et créateur du musée qui règne en maître sadique sur tout ce petit monde. Mais soudain, à la cent vingt-septième page, toute la narration explose lorsque le lecteur est happé dans une sorte de journal de bord[332] tenu par un autre narrateur, inconnu et masculin celui-ci, qui vient relater les premiers instants des explosions du *World Trade Center*. Cette césure dans la narration, radicale, inattendue, vient littéralement couper le roman en deux, donnant aux cent vingt-six premières pages une nouvelle tonalité de digression, presque superfétatoire. *Last Fall* commencerait ainsi réellement à la page cent vingt-sept, les précédentes ayant été écrites par leur auteur pour faire diversion, suspendre encore un peu le temps d'avant la Chute. C'est qu'en réalité Ronald Sukenick était en train de rédiger son roman, qui devait être une critique de la scène artistique new-yorkaise de l'époque, quand les attentats se sont produits, juste en face de chez lui (il habitait *Liberty Court*), ce 11 septembre 2001. Deux jours plus tard, il rédigeait dans un carnet toutes ses impressions sur l'événement. Il ne prit la décision de changer le cours de son roman que l'année suivante, tant l'événement hantait encore son quotidien et réclamait une place dans son travail, en décidant d'y intégrer ces fameuses impressions, sans les retoucher, afin de leur laisser cette empreinte impressionniste de courant de conscience, sans ponctuation, en gardant toutes les répétitions, les ruptures, les rimes internes qui traduisent au plus près l'état émotionnel de l'auteur à l'époque :

332 Son titre : « realtime 9/11/01 », *ibid.*, p.127.

> I heard a sharp constricted boom
>
> I heard her call from the other room, the World Trade Center's been hit
>
> She was standing at the window naked I could see a red transparence of flames high up the tower
>
> I went numb a plane must have hit it I said
>
> Or terrorists she said
>
> We watched I was numb
>
> We were standing naked at the window and one of the World Trade Center towers was burning
>
> It was two blocks away
>
> Vicious snarl of gunned jet engines capped by loud boom followed by a bang followed by bangs
>
> Red splash of flames on second tower, shower of glistening window panes floating down
> The smoke was dead black pouring into the sky now from two fiery slashes [...][333]

Cette longue phrase ininterrompue, sans ponctuation, logorrhée décrivant l'indescriptible sur dix pages, apparaît donc au milieu d'un récit jusqu'alors structuré et agencé de façon assez classique, pour s'en faire le centre névralgique, le noyau atomique aspirant et transformant tous les portraits des personnages.

333 *Ibid.*, p. 128-129.

À la lumière de celle-ci, le récit des cent vingt-six premières pages, devenu tout à coup digressif, se relit alors par le lecteur comme une forme d'évitement, tissant des liens étroits avec la stratégie discursive élaborée par un autre narrateur bien connu, Jean-Baptiste Clamence, (anti)héros du roman d'Albert Camus, *La Chute*. En effet, celui-ci aussi a vécu une expérience traumatisante, le suicide d'une femme qu'il a laissée se noyer sans réagir. C'est autour de ce traumatisme que va dès lors s'organiser son existence, et plus particulièrement sa mémoire et son discours. Il va ainsi différer le récit de la noyade par de nombreux détours langagiers, tout comme Sukenick va déplacer, retarder la description de son propre traumatisme. Prolongement chronologique de l'oubli, la digression, sur le plan discursif, est à la confession ce que l'oubli est au souvenir : sa négation. Oublier, c'est nier le souvenir, celui de la noyade chez Clamence, celui des attentats chez Sukenick, tandis que digresser, c'est remettre à plus tard un récit trop pesant de ces traumatismes. Car dire ce qui s'est passé signifie non seulement revivre l'événement, mais oblige surtout à assumer à nouveau les conséquences du sentiment d'impuissance ressenti face à l'événement. La difficulté de raconter, qui se traduit ici par le déploiement d'une parole digressive, est bien le signe langagier du non-dit. Voilà pourquoi l'un et l'autre livre rechignent à dire l'instant traumatique et démontrent ce faisant comment se construit l'indicible. Dans le roman de Sukenick, celui-ci, impalpable, va pourtant occuper une place prépondérante dans le récit.

L'INDICIBLE, L'INVISIBLE

Les œuvres d'art qui disparaissent, dévalisées, ou bien encore celles qui restent invisibles aux yeux du public, sont *in fine* le même type d'œuvres qui agit sur la mémoire culturelle, puisque l'on se souvient d'elles, même lorsque celles-ci ont disparu :

> ''They exist,'' Jimmy objected. ''Just because they disappeared doesn't mean they don't exist.''
>
> ''And how is that ?''
>
> ''They exist in the nmonisphere.''
>
> ''The what ?''
>
> ''Cultural memory. In the world of the spirit. Where all important art resides.''[334]

C'est donc bien ce qui n'est plus là, ce qui a disparu, qui est au cœur du récit :

> ''Americans love absence. Emptiness. It sucks them in.''
>
> ''And why is that ?''
>
> ''Because people think it's a way of clearing the decks, of starting from scratch, of changing their lives and doing better the next time.''[335]

334 *Ibid.*, p. 99.

335 *Ibid.*, p. 78.

Le vide et l'absence mis en exergue dans cette première partie de roman annoncent au lecteur l'effondrement réel qui est décrit à partir de la page cent vingt-sept. Le véritable vide, physique, c'est *Ground Zero* qui naît sous les yeux du narrateur et donc du lecteur, à travers la disparition des deux tours en un tas gigantesque de débris pulvérisés[336]. Le travail de la mémoire est alors invoqué, car seul celui-ci permet au visible devenu invisible de réapparaître : « Towers still exist in mind while disappeared in matter – which is more real ? The memory or the present ? »[337]. Dans *Last Fall*, cette mémoire, qui rend sa présence au réel, ou peut-être encore sa réalité au présent, prend la forme du musée, au sens de la collection, de la conservation et de l'exposition d'objets, même invisibles, dans un souci d'enseignement et de culture. Le « Museum of Temporary Art » du roman symboliserait alors l'Amérique elle-même, tandis que le *World Trade Center* en serait son objet de conservation, son icône du temporaire. Sukenick rejoint ainsi Éric Méchoulan dans la vision critique de celui-ci concernant la muséographie : « L'angoisse mémorielle et la fascination pour les traces de ce qui a disparu ou va s'évanouir à jamais tendent à faire de notre monde un sempiternel musée de la vie quotidienne »[338]. Dans son illusoire volonté de conserver ce qui est éphémère, le musée du temporaire qui était jusque-là au centre de l'intrigue est alors remplacé par un autre musée, tout aussi intangible, et pourtant bien présent

336 « Instead of the Trade Center towers was empty space and below a huge heap of pulverized debris », *ibid.*, p. 133.

337 *Ibid.*, p. 135.

338 Éric Méchoulan, *La Culture de la mémoire ou comment se débarrasser du passé ?*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2008, p. 8.

dans l'esprit de tous les personnages, l'île de Manhattan après la disparition d'une de ses œuvres les plus reconnaissables, les tours jumelles du *World Trade Center*. L'un des protagonistes, Seymor, dans une situation prémonitoire, va comprendre ce changement radical de paradigme, ses pensées devenant le signe annonciateur de l'effondrement des deux tours quelques pages plus loin. Celui-ci en effet, toujours à la recherche des œuvres volées, décide de les chercher dans tous les autres musées du *Lower Manhattan* :

> Seymor began haunting the local museums [...]. He visited the South Street Seaport Museum and the Museum of American Financial History, the New York Police Museum and the Fraunces Tavern Museum. But the places he thought he came near to finding it, aside from the Trinity Church Museum, were the Ellis Island Museum, the National Museum of the American Indian, and the Museum of Jewish Heritage.
>
> But, what he was looking for, evanescent as it was, remained intangible. Until, that is, he stumbled on the new Skyscraper Museum. There, for a fleeting instant he thought he had found what he was looking for. He told me what happened.
>
> He was contemplating the model of the World Trade Center in the museum as summation of the spirit of urban life, when he looked out the window and saw the twin towers, the vertical striations, the silver shafts of the World Trade Center. He was overcome in that instant by an overwhelming sense of reality, and the formulation came to him that the spirit is the real

while the reality is evanescent.[339]

Quelques pages plus loin en effet, cette réalité des tours va se révéler plus qu'évanescente puisqu'elle va littéralement disparaître sous les yeux du narrateur et du lecteur, donnant à l'esprit de celles-ci, à leur souvenir, une possibilité de survivance mentale à cette annihilation physique. Ainsi, chaque personnage du roman devra affronter ce moment de rupture radicale afin de pouvoir reconstruire cette image prélapsarienne, d'avant la Chute.

IMAGES À RECONSTRUIRE

« Avec les tours du World Trade Center, un écran de protection est définitivement tombé et, dans les débris du miroir brisé, nous cherchons désespérément notre image »[340]. Ronald Sukenick semble donner raison à Jean Baudrillard lorsque celui-ci annonce que l'image brisée des deux tours régnant sur Manhattan renvoie à l'image qu'ont les protagonistes d'eux-mêmes. À partir de ce nouveau point de départ que représente le récit des attaques sur le *World Trade Cente*r, chacun va ainsi devoir faire face à son propre traumatisme avant de pouvoir peut-être reconstruire l'image, légère, iconoclaste, qui était la sienne dans les premières pages. Car, comme l'énonce le nouveau narrateur, le nettoyage du site n'est peut-être pas simplement réalisé pour vider les lieux mais aussi pour retrouver

339 Sukenick, *Op. cit*, 121.

340 Jean Baudrillard, Edgar Morin, *La Violence du monde*, *op. cit.*, p. 39.

quelque chose qui a été perdu :

> I was convinced at some level that they were digging to find something essential, not merely emptying out a space
>
> Such a vast excavation had to reveal something more than a vacuum.[341]

Au-delà d'un simple nettoyage de site, physique comme psychique, la reconstruction va se révéler essentielle et pourtant illusoire dans le cas de chacun des personnages. L'événement va changer leur vie[342], de la même manière que leur caractère, leurs relations vont en être définitivement affectés. Les syndromes de stress post-traumatique apparaissent alors soudain, et chacun doit y faire face : Lochs se sent coupable, ressent une peur irrationnelle et souffre de vertiges qui le rendent agoraphobe et l'empêchent de sortir de chez lui[343] ; Jocylyn souffre d'une angoisse morbide de répétition et de paranoïa[344] ; Notley devient insomniaque et, pris d'hallucinations, il sent qu'il disparaît tel un fantôme[345] ; tandis que Seymor sombre dans l'alcool, la dépression et l'aphasie[346]. Quant au mystérieux personnage Hymi, son statut même semble problématique et devra faire l'objet d'une attention particulière.

341 Sukenick, *op. cit*, p. 161.

342 « Austyn said it was going to change her life. ''I'm going to be more serious. More responsible. More thoughtful. More generous. More sensitive. More careful. More cautious. More pessimistic. More nervous. More afraid''. » *Ibid.*, p. 162.

343 *Ibid.*, p. 257.

344 *Ibid.*, p. 258.

345 *Ibid.*, pp. 260-264.

346 *Ibid.*, p. 264.

Mais à ce point du récit, celui-ci est particulièrement touché par la catastrophe des tours s'effondrant sous ses yeux. Les stigmates de ce traumatisme prennent pour lui la forme de cauchemars récurrents dans lesquels il ne cesse de tomber, en une chute inexorable :

> He developed a fear of falling he'd never had before... he had dreams of falling off cliffs... down elevator shafts... stumbling and going down in front of an oncoming bus... tripping at the top of a stairway... parachute not opening... paranoid fantasies of being pushed through a window, from a ship, off the subway platform...[347]

Cette répétition de chutes, vertigineuses[348], qui imprègnent son sommeil, l'empêche de mener à bien ce travail nécessaire de dépassement du trauma qui seul pourra rendre le souvenir traumatique supportable. Hymi est prisonnier de celui-ci, tout comme Pyhl, le bras droit du directeur du musée, qui sombrera à son tour dans une vie irréelle et délirante. Son étrange métamorphose en tortue, à la carapace lourde et protectrice, vraie ou hallucinée[349], nous rappelle celle de Gregor Samsa, autre antihéros, né sous la plume de Franz Kafka dans *La Métamorphose*[350]. Mais le destin tragique de celui-ci reste étranger à celui de Pyhl, qui finira lui par se délivrer du

347 *Ibid.*, p. 247-248.

348 « He called it his Niagara of falls... », *ibid.*, p. 248.

349 « When he woke up, and there is a question whether he did wake up or whether what follows was a dream, he found that the shell was so heavy that when he tried to crawl he could barely move... », *ibid.*, p. 254.

350 Franz Kafka, *La Métamorphose*, Paris : Gallimard, 1955.

poids de cette carapace en prenant conscience du caractère éphémère et fragile de toute chose, parce que tout autour de lui finit un jour par « tomber » :

> He realized suddenly that this was all about falling, things falling and protection from things falling, things falling in a dense black cloud, with an oceanic roar, bodies falling, body parts falling, protection from things falling... and as soon as he recognized what it was about, the phobic shell vaporized in a black cloud... but Pyhl would never be the same...[351]

Nous le découvrons ici, ce qui d'un côté phagocyte et enferme Hymi dans une répétition traumatisante du même, libère aussi Pyhl de cette carapace, qui n'est autre qu'un artefact de la culpabilité qui le rongeait : « he figured it was a re-enactement out of guilt, guilt that he didn't fall when the Towers fell... guilt that they didn't fall on him... »[352]. Ce n'est donc pas simplement le sentiment de chute qui compte mais ce que l'on en fait. Pyhl réussit ainsi à annihiler cette sensation de culpabilité, tout en acceptant de n'être plus jamais le même.

Comme nous venons de le voir, tous les personnages du roman de Sukenick sont confrontés à leur psyché abîmée, mêlée à un sentiment d'impuissance qui irrigue toute la seconde partie du roman. Le lecteur assiste ainsi à la lente déliquescence de leurs relations et du projet initial du musée. Les histoires

351 Sukenick, *op. cit.*, p. 256-257.

352 *Ibid.*, p. 257.

sentimentales et sexuelles prennent fin[353], Seymor n'est plus apte à diriger le musée et finit par démissionner[354]. Mais c'est avec la mort du doyen, Fynch, trois mois seulement après les attentats, que l'impact de l'événement est le mieux symbolisé. L'immédiate juxtaposition textuelle de ces deux événements donne d'ailleurs un écho particulier au décès du centenaire qui semblait jusqu'alors immortel. Le lecteur, en effet, passe en un saut de page, d'une catastrophe à l'autre :

> Gray smoke smudged out of gray twists of debris
>
> The air was lit up by the floodlights like water in a tank of strange fish
>
> You had the impression of looking at a negative reality that existed only in your head
>
> A negative reality that would be printed out in the sunlight of tomorrow
>
> But that tonight was being penned in the darkness of your mind
>
> [chapitre suivant] realtime 12/11/01:
>
> Fynch was 100 when he died[355].

Avec l'annonce abrupte de la mort du doyen, le nouveau chapitre qui s'ouvre page cent quatre vingt-neuf relate donc aussi, comme nous l'avons vu, la brusque obligation pour chacun des personnages de commencer une nouvelle vie, moins insouciante, plus dramatique, tandis que la voix narrative se transforme encore, elle

353 *Ibid.*, pp. 204-205.
354 *Ibid.*, p. 238.
355 *Ibid.*, p. 188-189.

aussi, pour devenir omnisciente, observant et décrivant les pérégrinations de chacun avec une nouvelle hauteur de vue.

VOIX À DÉCONSTRUIRE

Le roman de Sukenick donne à entendre plusieurs voix tout au long de son récit, cependant, ce jeu sur la prise en charge de la narration n'a rien d'une facilité formelle d'écriture postmoderniste, il est au contraire imbriqué dans l'économie même du roman, le faisant évoluer vers une prise en charge de plus en plus assumée par l'auteur lui-même, après avoir suivi quatre types de voix narratives bien distinctes.

Nous l'avons évoqué, le récit est donc tout d'abord pris en charge par Austyn, ce professeur d'art « post-contemporain » embauchée pour retrouver une œuvre d'art dérobée. Elle déroule sur les cent vingt-six premières pages une description au passé des différents protagonistes qui gravitent autour du musée, et porte un regard acéré et sans complaisance sur les relations sentimentales, sexuelles, voire masochistes qu'elle a entretenues avec certains d'entre eux. Mais déjà, cette focalisation interne dévie sporadiquement vers une narration à la troisième personne, et au présent, dès que le personnage entre soudainement en crise d'épilepsie :

> I looked at a clock, it was 2:05 p.m., but that suddenly seems arbritrary. And then it happens again, she feels dizzy, her stomach begins churning, it's as if

> she's getting sea sick. The time seems wrong, or rather relative, though her sense of the real time is elusive[356].

Ce décrochage narratif du « je » au « elle », du passé au présent, va se répéter ainsi de manière erratique[357] et souvent troublante pour le lecteur qui devient alors le témoin de ces changements, parfois même à l'intérieur d'un seul mouvement :

> I felt a fit of nothingness coming on, vertigo, faintness. ''What's wrong, you're turning pale,'' he asked, but she can't talk, she feels sea sick, she spirals down, time stopping for three hours, she's going to throw up then she goes blank she's on the floor.

En outre, ces ruptures, dans les temps de la narration comme dans la voix qui mène le récit, sont soulignées, exacerbées par l'insertion de dessins abscons et mystérieux, entre le hiéroglyphe et le gribouillis enfantin[358]. Sont-ils de la main d'Austyn, qui jusque-là tente de régner en maître sur le récit, ou sont-ils plutôt le fait de l'auteur caché qui apparaîtrait furtivement pour nous dire « je suis là » ? Le doute est rapidement levé lorsque le récit des attentats vient mettre un point final à cette narration : Austyn en tant que narratrice disparaît en effet, reléguée au rang de simple personnage. À la page cent vingt-sept, l'auteur caché lui fait perdre son statut de

356 *Ibid.,* p. 26.

357 Pages 26, 37, 46, 50, 51-52, 81, 107.

358 Pages 10, 15, 24, 26, 37, 39, 46, 51, 55, etc.

locuteur face à l'indicible et passe le témoin à un presque inconnu, Hymi.

Après seize pages mystérieuses quant au nouveau locuteur, Hymi se révèle être celui qui a pris en charge le récit des effondrements. Ce premier changement inopiné dans la voix narrative déboussole le lecteur et l'entraîne pour un temps dans ce même tourbillon d'incompréhension qui touche les personnages du roman face à la catastrophe. Qui parle ? Qui raconte l'événement minute par minute ? Qui décrit ses premiers sentiments face à l'inimaginable ? Le lecteur doit patienter seize pages avant de découvrir son nom : il s'agit d'Hymi[359], l'ex-concubin de la narratrice Austyn, jusque-là fantôme cantonné aux marges du récit[360]. Celui-ci devient alors subitement personnage principal, prenant en charge le délicat récit de l'immédiat après-coup, sorte de double de l'auteur Sukenick[361]. Tous deux en effet souffrent d'une maladie neurologique appelée « Pygmalion Syndrome », qui atrophie les muscles et finit par « statufier » ses porteurs :

> Hymi didn't think much about it till the tests came back positive. Positive, the doctor said, for an extremely rare malady that petrified the flesh, called the Pygmalion Syndrome, PS for short, which gradually turned the body to stone and would end up eventually making a statue of him, his own monument[362].

359 « Pretty soon I heard her quaver : Hymi ? Could you come in here please ? », *ibid.*, p. 143.

360 « Speaking of my dark side, I heard from Hymi when I got home, by e-mail of course, in which he tended to communicate in a series of rambling one-liners. », *ibid.*, p. 53.

361 « Hymi » peut se comprendre par « Je-moi » en anglais.

362 *Ibid.*, p. 197.

En inoculant à son personnage la même maladie rare dont il souffrait depuis l'âge de soixante-neuf ans, Ronald Sukenick donne à celui-ci cette force d'identification qui fait alors déborder le récit vers une autobiographie qui ne dirait pas son nom. Sans jamais insérer son nom propre, Sukenick se sert ainsi du personnage d'Hymi pour dire son réel, pour le narrativiser. Ce sont bien les notes de l'auteur, jetées dans un carnet dans les premières heures qui ont suivi l'effondrement des tours, que le lecteur retrouve presque *in extenso* dans les quelque soixante pages prises en charge par le narrateur Hymi.

À la suite de cette deuxième voix narrative, une autre instance vient à nouveau rompre les points de vue, qui restaient jusque-là en focalisation subjective. Le regard devient alors englobant, omniscient, qui va décrire les conséquences de l'événement sur le caractère de chacun des personnages. À partir de la page cent quatre vingt-neuf en effet, plus aucun protagoniste n'aura voix au chapitre, mais il sera étudié, disséqué sous le regard du nouveau narrateur-entomologiste. Sa position dans la narration, extérieure au récit, extradiégétique, met en exergue l'isolement soudain dans lequel sont tombés les protagonistes, leur impossibilité de prendre en charge le récit de l'après. Les luttes de chacun sont d'autant plus soulignées qu'elles sont menées dans la solitude d'un simple personnage de roman, observé par un narrateur tout puissant. Le dispositif narratologique ainsi mis en œuvre démontre la difficulté à prendre en charge et donc à surmonter le traumatisme :

> Jimmy with his depression
>
> Notley with his withdrawals
>
> Hymi and his afflictions
>
> Jocylyn's fluctuations
>
> Pyhl's aggressions
>
> Achs's impulses
>
> Austyn's loyalties and disloyalties
>
> Rych and his growing pains[363]

Tous sont tour à tour observés, décrits et auscultés par cet œil à focalisation zéro qui seul peut suivre les pensées et les chemins de chacun. C'est d'ailleurs ce regard omnipotent qui mystifie le lecteur en jouant avec le texte, sa typographie, sa syntaxe ou encore sa ponctuation, souvent absente ou remise en question.

Mais ce point de vue surplombant est lui-même enchâssé dans une entité narrative supérieure, que seul Hymi, double de l'auteur, reconnaît comme le « Mysterious Narrator » :

> Maybe Hymi was anxious because of the Mysterious Narrator... among the whole cast of characters around the Museum, only Hymi was aware of the Mysterious Narrator... though he was aware, sometimes he thought it was

363 *Ibid.*, p. 286.

> pure paranoia... but I can confirm Hymi's intuition... I, who write down, entranced, what He tells me... but I am not Him... not gifted with such total unpredictability...[364]

Au-delà donc de la narration omnisciente, qui repose toujours sur l'autorité absolue d'un narrateur généralement occulté et dont les assertions semblent échapper à toute discussion ou contestation, le récit opte ici pour une narration où l'autorité prend littéralement corps, à travers ce « je » écrivant, tout à fait déroutant pour le lecteur, et admet la suprématie d'une autre autorité, celle de ce « Mysterious Narrator », aux majuscules déifiantes. Plus déconcertante encore, la toute dernière page du roman ébranle un peu plus le pacte de lecture en mettant en scène Ronald Sukenick lui-même, aux prises avec son dictaphone[365] capricieux qui semble retranscrire des paroles divines :

> and having written down the above I sit here as the Mysterious Narrator ordains my rogue computer spins like fate out of control me suddenly inside its frame of reference the speech recognition program writing on its own : the death of the death of the death of the death at the death of the death of the death of the data to the death of the death of the death of the death of the left the death of the death of the death of the death [...][366]

364 *Ibid.*, p. 249.

365 Très handicapé dans les derniers moments de sa vie, Sukenick ne peut plus écrire et doit donc dicter son roman.

366 *Ibid.*, p. 308.

Cet ultime niveau narratif qui vient défier l'auteur lui-même en répétant *ad nauseam* cette mort qui aura hanté toute la seconde partie du roman, brise pour de bon le *captatio illusionis*[367] qui unissait jusque-là le récit à son lecteur. En rompant ce pacte, Sukenick déjoue et déconstruit encore un peu plus le regard que doit porter le lecteur à son témoignage. Pourtant, celui-ci ne connaît que trop la véracité implacable des faits décrits, il ne peut douter ni du temps historique de l'événement, le 11 septembre 2001, ni de son espace géographique, le *World Trade Center* et tout le *Lower Manhattan*.

RÉCIT À CONSTRUIRE

Avec l'immixtion de faits réels dans une pure fabrication fictionnelle, et revendiquée comme telle, le lecteur se trouve au cœur du travail de Ronald Sukenick. Toute son œuvre en effet est traversée par ces questions de littérarisation de l'expérience et se rapproche en cela des recherches formelles menées par celui qui a été son grand ami, l'auteur français Serge Doubrovsky. C'est d'ailleurs celui-ci qui, dès 1977, transgressant le pacte autobiographique de Philippe Lejeune, parla le premier d'autofiction, néologisme choisi pour subvertir la distinction entre fiction et autobiographie. Arnaud Schmitt, dans son ouvrage sur le réel travaillant le fictif[368],

367 Le « pacte d'illusion consentie » : l'activité romanesque repose de fait sur un contrat tacite selon lequel la relation des faits est présentée de manière à ce que le lecteur adhère à l'histoire racontée.

368 Arnaud Schmitt, *Je réel / Je fictif : au-delà d'une confusion postmoderne*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2010.

résume avec acuité ce mouvement qui mélange fiction à récit autobiographique :

> le terme « autofiction » est en fait une référence directe à un autre mouvement littéraire, né aux États-Unis dans les années soixante : *faction*, fusion des mots anglais « fact » et « fiction ». La logique inhérente à ce concept [...] est de faire main basse sur le réel et de [...] revisiter le réel avec la liberté de la fiction. N'est-ce pas la volonté première de l'autofiction, revisiter sa vie comme si celle-ci se présentait sous la forme d'un roman postmoderne ? [...] Cette approche est en elle-même assez lucide : le réel est un agrégat de points de vue, et en proposer un équivaut à apporter sa pierre à l'édifice, à participer à sa manière à cette grande aventure commune qu'est le récit de notre Histoire.[369]

La critique étasunienne a ainsi forgé ce terme très parlant de « faction » pour désigner, par opposition à la fiction, les écrits qui ont le réel pour référent. Confronté à cette expérience du réel le plus âpre, Sukenick a choisi la forme du reportage : un texte qui présente, sans recourir à la fiction, une réalité précisément située dans l'espace et le temps, qui s'appuie sur une expérience personnelle directe des réalités présentées, et dont l'écriture suit immédiatement la confrontation avec ces réalités. Des pages cent vingt-sept à cent quatre vingt-huit, la narration prend en effet la forme du reportage, qui rend compte, qui rapporte son expérience de l'événement. Mais le fait que ce passage soit un texte « factuel » ne constitue pas en lui-même un critère de

369 *Ibid.*, p. 81.

non-littérarité. Nous l'avons vu, Sukenick joue avec le rythme de la phrase, la sonorité des mots, les allitérations ou les répétitions, la ponctuation, bref, avec ce que Roman Jakobson appelle la « fonction poétique »[370] du langage. Celle-ci est en effet l'une des six fonctions[371] que Jakobson attribue au langage, et qui vise le message lui-même, c'est-à-dire la forme que prend le langage considéré en tant que tel. Selon Jakobson, la littérature se caractérise par un usage de la langue dans lequel cette fonction particulière devient dominante. Pour cette raison, le texte de Sukenick, qui rapporte pourtant son expérience brute avec le réel, reste néanmoins un acte de littérature qui fonctionne comme un révélateur, au sens photographique du terme. En effet, la galerie de portraits iconoclastes, de relations toujours ambiguës, de pérégrinations insolites, qui borde le reportage sincère de l'événement, construit un cocon protecteur, à travers la description d'une sorte de famille américaine loufoque et fantasmée, de papier, dont le chromosome commun serait cette question ontologique du « pourquoi ? ». Le choix de Sukenick d'intégrer la voyelle « y » dans la totalité des noms de ses personnages[372] renvoie bien évidemment le lecteur au fameux chromosome Y : « It almost seemed that the one thing they had emphatically in common was the Y chromosome »[373]. Ce chromosome qui, une fois les attentats passés et rapportés, va se transformer en « why chromosome » : « the only sure sign was that

370 Roman Jakobson, *Essai de linguistique générale 1*, Paris : Éditions de Minuit, 1963, pp. 209-248.

371 Les cinq autres étant la fonction dénotative ou cognitive, centrée sur la réalité extérieure, la fonction expressive ou émotive, centrée sur celui qui émet le message, la fonction conative, centrée sur le destinataire du message, la fonction phatique, qui sert à établir ou interrompre la communication, et la fonction métalinguistique, centrée sur le code linguistique lui-même, le langage sur le langage.

372 Fynch, Jocylyn, Pyhl, Rych, Jimmy, Notley, Lynch, Seymor, Austyn, Hymi.

373 *Last Fall*, *op. cit*, p. 61.

humans questioned the way things are / And when you told them the way things are they asked why / They had what Fynch called the why chromosome »[374].

Tout comme Art Spiegelman cherche, à travers ses œuvres graphiques, à développer de nouvelles formes dans la façon de se raconter, dépassant ainsi le genre autobiographique, Ronald Sukenick, jusqu'à son dernier roman *Last Fall*, aura mené lui aussi son propre chemin pour construire des formes de contre-voix à son discours de témoin. Sous sa lisibilité sans aspérité apparente, le roman examiné ici s'appuie sur la tradition narrative tout en la réinventant. Par le biais de fines entorses aux conventions énonciatives ou génériques, il met en scène et à distance le pacte autobiographique. De fait, le roman construit minutieusement, pour mieux le faire voir, un effet de réel en même temps contrebalancé par des accrocs à la vraisemblance. En dépit ou à la faveur de ces manipulations, le pacte autobiographique se voit éclairé, comme si cette redéfinition de l'autorité narrative engageait une nouvelle légitimité de l'illusion consentie, qui, désormais, assume et dépasse le soupçon. Chacun à sa manière, les deux auteurs se placent ainsi dans une perspective critique qui interroge le genre du témoignage face au choc du 11-septembre. Cinq ans après l'effondrement des tours du *World Trade Center*, d'autres auteurs, toujours à l'épreuve du récit, ont eu le recul nécessaire pour porter un autre regard critique, voire éthique, sur l'événement, se détournant des points de vue

374 *Ibid.*, p. 167.

victimaires de la catégorie des *White Anglo-Saxon Protestants*, jusqu'alors largement sur-représentés dans cette littérature de l'après 11-septembre. Ils ont ainsi décidé de renverser la focalisation en donnant une voix, et un corps, à la communauté arabo-américaine, boucs émissaires trop vite mis au ban de la société américaine traumatisée parce que ressemblant physiquement aux terroristes.

3/ L'APPEL DE L'ALTÉRITÉ

En réaction à l'imaginaire étasunien jusque-là incapable d'une véritable volonté d'entendre l'Autre avec tolérance, de comprendre des positions non américano-centrées, quelques fictions hétérodoxes ont vu le jour. Avec *Saturday*[375] par exemple, l'auteur britannique Ian McEwan osait publier le premier roman dont le héros était un terroriste. Un certain nombre d'œuvres ont suivi, qui traitaient l'événement du point de vue de la communauté arabo-musulmane, par des auteurs eux-mêmes souvent pris dans les rets d'une double appartenance identitaire[376]. Pour illustrer ce temps de l'altérité, les fictions de John Updike et de Laila Halaby nous ont semblé emblématiques, la première tentant de complexifier le rapport binaire et caricatural du « eux contre nous » en une fable humaniste et tolérante, la seconde proposant de dépasser ces dualités en les rassemblant sous la forme d'un conte de fées.

A/ John Updike : Portrait d'un terroriste

375 Ian McEwan, *Saturday*, London : Jonathan Cape, 2005.

376 Par exemple :
Mohsin Hamid, *The Reluctant Fundamentalist*, Orlando, FL : Harcourt, 2007.
H. M. Naqvi, *Home Boy.* New York, NY : Shaye Areheart Books, 2009.

Depuis plus de cinquante ans, toute l'œuvre de John Updike, prolixe et diverse, est profondément ancrée dans la tradition littéraire du réalisme, loin des tentatives de fragmentation et de déconstruction du texte que mènent en parallèle les avant-gardes postmodernistes. En 2006, son vingt-deuxième roman, *Terrorist*,[377] ne déroge pas à cette règle : de façon très traditionnelle et linéaire, il présente à son lecteur la fabrication d'un jeune lycéen du New Jersey en un jihadiste terroriste, prêt à perpétuer le combat après les attentats du 11 septembre 2001. Le roman se lit donc comme un thriller politique qui juxtapose les discours officiels sur le terrorisme (l'implication du Ministère de la Sécurité Intérieure et de la CIA) avec un récit plus intime de formation qui fait basculer celui-ci vers le *bildungsroman*, un roman d'apprentissage, ici sombre et terrifiant. L'entomologiste Updike regarde en effet son jeune héros Ahmad Mulloy se débattre au milieu d'une société américaine qui semble ne pas vouloir de lui, une société obèse, paresseuse et violente contre laquelle il va devoir se construire. L'auteur tente ainsi de nous faire découvrir la source des choix de cet apprenti terroriste et les causes qui ont rendu cette transformation possible, d'un teenager né sur le sol américain en une bombe humaine prête à exploser, « a hero for Allah »[378].

Le roman explore ainsi les ravages des attentats du 11-septembre qui ont contaminé tout un pays et prend pour exemple une petite ville du New Jersey autrefois florissante, *New Prospect*, qui n'offre ironiquement plus aucun projet, plus

377 John Updike, *Terrorist*, New York, NY : Ballantine Books, 2006.

378 *Ibid.*, p. 250.

aucune perspective à ses habitants, pour la plupart immigrés à la peau foncée : « those who occupy the inner city now are brown, by and large, in its many shades »[379]. Ahmad Mulloy, dix-huit ans, est un de ses lycéens qui a du mal à se situer dans ces différentes vagues d'immigration puisqu'il est lui-même le fils d'une Américaine d'origine irlandaise, Teresa, et d'un Égyptien, Omar Ashmawy, trop vite reparti dans son pays d'origine. Confronté à ces questionnements sur cette double identité qu'il vit comme antagoniste, Ahmad se tourne dès ses onze ans vers l'Islam car, comme l'explique Updike :

> Ahmad in his fatherless years with his blithely faithless mother has grown accustomed to being God's sole custodian, the one to whom God is an invisible but palpable companion[380].

Ce compagnon invisible mais toujours présent, il en trouvera un représentant sévère et intransigeant à travers Cheikh Rashid, l'imam de sa petite mosquée de quartier, parfaite figure paternelle, parce qu'idéalisée : « He thought he might find in this religion a trace of the handsome father who had receded at the moment his memories were beginning »[381]. Jeune et en rébellion, il est facilement manipulé, répétant des discours tout faits listant et condamnant les ennemis de sa foi : « Jewish and Protestant exploiters [...], the lords of Western capitalism [...], the Zionist-dominated

379 *Ibid.*, p. 12.
380 *Ibid.*, p. 39.
381 *Ibid.*, p. 99.

federal government »[382] mais aussi et surtout « the American way [which] is the way of infidels »[383]. Endoctriné et épris de pureté, il confie ses nouvelles valeurs à qui veut l'entendre, mais désespérément esseulé, il n'est entendu par personne, ni par sa mère, trop occupée à ne pas gâcher ses dernières années de femme, ni par Joryleen, sa seule amie de lycée, qui est engluée dans une vie quotidienne peu réjouissante, ni même encore par Jack Levy, le conseiller d'orientation, autre figure paternelle potentielle, attentif et réfléchi mais arrivé peut-être trop tard :

> "Tell me this, Mulloy. Your faith – it's important to you."
>
> "Yes."
>
> "God – Allah – is very real to you."
>
> Ahmad says, slowly, as if betranced or reciting something memorized, "He is in me, and at my side."
>
> "Good. Good. Glad to hear it. Keep it up."[384]

Ahmad, jeune Don Quichotte des temps modernes, n'accepte pas ce monde corrompu, impur et qui ne croit plus en rien ; il veut se battre et devenir le martyr idéal de ce qu'il croit être le « choc des civilisations »[385]. Son aventure

382 *Ibid.*, p. 13.

383 *Ibid.*, p. 39.

384 *Ibid.*, p. 42.

385 Titre de l'essai polémique écrit par Samuel P. Huntington : *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York, NY : Simon & Schuster, 1996. Celui-ci a été spécialiste en contre-insurrection sous l'administration du président Lyndon Johnson et directeur des Études Stratégiques à Harvard. D'après lui, les relations internationales s'inscrivent désormais dans un nouveau contexte dans lequel les conflits doivent être pensés en termes non plus idéologiques mais culturels. Huntington définit les civilisations par rapport à leur

identitaire reproduit ainsi l'image d'une polarisation binaire entre deux mondes dits irréconciliables : ce sera « eux contre nous », dualité hystérisée au lendemain du 11-septembre par les autorités fédérales, adoptant les théories « huntingtoniennes », qui expliquaient l'acte terroriste comme une rupture culturelle et religieuse qui devait être combattue comme telle, ainsi que l'a fort justement souligné Jean-Claude St-Onge dans son essai critique du théisme :

> L'opinion voulant que la religion soit la cause de tous les maux reflète la thèse de Samuel Huntington qui prétend, dans *Le Choc des civilisations*, que la religion a remplacé la politique et l'économie comme moteur de l'histoire. Cette thèse, George W. Bush et Oussama ben Laden l'anônnent en cœur en faisant appel qui à Dieu, qui à Allah dans la grande lutte du Bien contre le Mal. Dos à dos, face à face, entrelacés parce que, au fond, ils partagent la même vision dualiste et absurde d'un univers où tout est gouverné par l'opposition entre le Bien et le Mal.[386]

C'est ainsi que la logique du « eux contre nous » s'est développée à travers l'opposition « Islam contre Occident », où l'Islam représenterait l'irrationnel, le fanatisme et la violence tandis que l'Occident serait synonyme de raison, de modernité et de liberté démocratique. Dans cette perspective manichéenne et

religion de référence (le christianisme, l'islam, le bouddhisme…), et leur culture. Il définit ainsi huit civilisations : occidentale (Europe de l'Ouest, Amérique du Nord, Australie...), latino-américaine, islamique, slavo-orthodoxe (autour de la Russie), hindoue, japonaise, confucéenne (sino-vietnamo-coréenne) et africaine.

386 Jean-Claude St-Onge, *Dieu est mon co-pilote : La Bible, le Coran et le 11 septembre*, Montréal : Les Éditions Écosociété, 2002, p. 18.

primaire, Ahmad se range immédiatement dans le camp de l'Autre, du sombre étranger qui vient assaillir le « camp de la lumière », aveuglé par sa propre suffisance, condescendant et incapable de comprendre les raisons d'une telle colère :

> "Those people out there...Why do they want to do these horrible things ? Why do they hate us ? What's to hate ?"
>
> "They hate the light. Like cockroaches. Like bats."[387]

Il sera donc ce cafard, « terroriste » pris au piège lui aussi de ce qu'Alain Badiou dénonce avec force :

> Le mot « terroriste » [...] détermine un sujet, celui qui est visé par l'acte terroriste et qui doit conduire la riposte vengeresse. Ce sujet, c'est au choix « nos sociétés », ou « l'Occident », ou « les démocraties », ou même « l'Amérique », mais au prix, vite payé par les éditorialistes, que « nous » soyons « tous américains ». Il supporte les prédicats ; en la circonstance, le terrorisme sera « islamiste ». Il détermine la séquence en cours toute entière, désormais considérée comme celle de « la guerre contre le terrorisme ». Une longue guerre, nous sommes avertis.[388]

(ANTI)AMÉRICANISME

Tout au long de son récit, John Updike donne une voix aux

387 Updike, *op. cit*, p. 48.

388 Alain Badiou, *Circonstances, 1 : Kosovo, 11 septembre, Chirac/le Pen*, *op. cit.*, p. 47.

ressentiments d'Ahmad et semble lui donner raison lorsque celui-ci critique sans complaisance la société américaine de laquelle il se sent prisonnier. L'auteur aussi, à travers la voix du vieux conseiller d'orientation Jack Levy, tend un miroir accablant à cette société américaine assoiffée de consommation, déshumanisée. Sa misanthropie ressemble à celle de son alter-ego de papier lorsqu'il lui fait dire :

> He sees himself as a pathetic elderly figure on the shore, shouting out to a flotilla of the young as they slide into the fatal morass of the world – its dwindling ressources, its disappearing freedoms, its mercyless advertisements geared to a preposterous popular culture of eternal music and beer and impossibly thin and fit young females.[389]

Son dégoût pour un monde où plus rien ne compte, où tout semble recouvert de graisse et de goudron[390], fait écho au discours désenchanté du jeune Ahmad : «It makes no difference which president is in. They all want Americans to be selfish and materialistic, to play their part in consumerism »[391]. Cette société de consommation extrême est d'ailleurs à l'image de la femme de Jack Levy, Elizabeth, décrite de manière comique et sarcastique sur vingt pages[392] : en sur-poids, presque obèse, elle paresse sur son canapé devant une télévision déversant ses *soap operas* préférés :

389 Updike, *op. cit*, p. 23.

390 « Corner grocery stores have one by one dropped away, leaving to field to franchises whose standardized logos and decors are cheerfully garish, as are the gargantuan full-color images of their fattening fast food. As Jack Levy sees it, America is paved solid with fat and tar, a coast-to-coast tarbaby where we're all stuck », *ibid.*, p. 27.

391 *Ibid.*, p. 72.

392 *Ibid.,* p. 120-140.

> She points the remote and clicks it to Channel Two, CBS, and the summoned electrons slowly gather, making sounds and an image. The background music on *As the World Turns* is subtly more instrumental [...]. Beth can tell from the excited music and the expressions on the faces of the young actor and actress who have just spoken – angry, eyebrow-knitting, even frightened expressions – that what they have just said to one another was momentous, pivotal, a parting or a murder agreed upon, but she has missed it ; she has missed the world turning. Beth could almost cry.[393]

Son impuissance à voir le monde tourner l'emporte en effet sur le ridicule, comme l'impuissance de la politique américaine et sa *war on terror* l'emporte toujours sur sa volonté de tout contrôler. Le Ministre de la Sécurité Intérieure lui-même doit en convenir :

> His task is to protect in spite of itself a nation of nearly three hundred million anarchic souls, their millions of daily irrational impulses and self-indulgent actions flitting out of sight just around the edge of feasible surveillability. This mob's collective gaps and irregularities form a perfect rough surface whereupon the enemy can grow one of his tenacious, wide-spreading plots. Destruction, the Secretary has often thought, is much easier than construction, and disruption than social order, that the upholders of a society must always lag behind those who would destroy it.[394]

393 *Ibid.*, p. 139-140.

394 *Ibid.*, p. 44.

C'est donc contre toute une idéologie exceptionnaliste que peut se lire le texte d'Updike, contre l'idéologie américaniste qui, en tant qu'utopie née de l'idéal des Pères Fondateurs, croit en la supériorité des valeurs américaines sur toute autre culture. Nous l'avons évoquée, elle s'est déployée au fil du temps à travers la « doctrine Monroe »[395] de 1823 par exemple, ou encore la « Destinée Manifeste »[396] des années 1830. Cette politique a été célébrée dans le fameux poème de Rudyard Kipling « The White Man's Burden » publié en 1899[397], qui exhorte les États-Unis à se comporter en *paterfamilias* vis à vis des autres populations du monde, et plus particulièrement celles du tiers-monde, considérées alors comme des enfants[398]. Cette vision impérialiste, si elle a perdu de sa superbe, n'en est pas moins restée imprimée dans un refoulé collectif que John Updike nous fait toucher du doigt dans cette description d'un monde coupé en deux, irréconciliable, des maîtres et des soumis. L'antiaméricanisme d'Ahmad, joint au regard lucide et désabusé d'Updike sur ses contemporains, exalte son radicalisme, sa volonté d'un passage à l'acte terroriste :

395 Il s'agit de la politique extérieure des États-Unis mise en place au dix-neuvième siècle pour contrer la puissance colonialiste européenne et accroître ainsi une main-mise sur le continent américain d'abord, puis sur le reste du monde.

396 Doctrine issue du vocable religieux qui donne le pouvoir, sinon le devoir, à certains, élus, d'imposer leur domination sur d'autres, jugés non civilisés. Cette mission, donnée par Dieu, explique l'expansion géographique des États-Unis mais aussi son influence culturelle revendiquée.

397 Rudyard Kipling, « The White Man's Burden » in *Rudyard Kipling's Verse : Definitive Edition*, Garden City, NY : Doubleday, 1929.

398 Ces populations « inférieures » seront d'ailleurs vite rangées sous la catégorie des « états voyous », les nouveaux ennemis déclarés dans un monde de l'après-Guerre froide. Le concept est particulièrement bien étudié dans l'ouvrage de Noam Chomsky, *Acts of Aggression, Policing ''Rogue'' States*, New York, NY : Seven Stories Press, 1999. Il en donne une définition concise : « The criteria are fairly clear : a ''rogue'' state is not simply a criminal state, but one that defies the orders of the powerful – who are, of course, exempt », p. 52.

> "Look at television, Mr Levy, how it's always using sex to sell you things you don't need. Look at the history the school teaches, pure colonialist. Look how Christianity committed genocide on the Native Americans and undermined Asia and Africa and now is coming after Islam, with everything in Washington run by the Jews to keep themselves in Palestine."[399]

RADICALISME

Dans sa vision « huntingtonienne » à front renversé, Ahmad est obnubilé par cette dialectique nihiliste d'un « eux contre nous » qui revient sans cesse dans son discours d'auto-justification :

> "Who says unbelief is innocent ? Unbelievers say that. God says, in the Qur'an, *Be ruthless to unbelievers*. Burn them, crush them, because they have forgotten God. They think to be themselves is sufficient. They love this present life more than the next. [...] Even with the oil, they despised us."
>
> Mr Levy heaves another sigh. "That's some 'us' you've worked up, Ahmad."[400]

Le roman raconte ainsi cet engrenage dans lequel un jeune garçon sans repère paternel, perdu et influençable, se laisse happer ; il rapporte des propos d'une radicalité peu commune, qui reprennent les discours fondamentalistes, pour les intégrer dans une fiction du réel aux limites du sensationalisme :

399 *Ibid.*, p. 38.

400 *Ibid.*, p. 294-295. Il existe d'autres nombreux exemples : pp. 188, 200, 248, 259, 305.

> "It is helpful, up to a point, to know the enemy."
>
> "Enemy ? Whoa. You didn't have no enemies there."
>
> "My teacher at the mosque says that all unbelievers are our enemies. The Prophet said that eventually all unbelievers must be destroyed."[401]

Il y a ainsi dans la répétition de ces mots de haine quelque chose d'une mécanique déshumanisante qui est mise au jour, mécanique qui sépare encore un peu plus Ahmad des autres protagonistes, le rendant toujours plus « étranger »[402]. Pourtant, dans le quotidien de son environnement, celui-ci semble à première vue intégré, et en cela il entre dans la définition de l'inquiétant étranger, le terroriste moderne selon Jean Baudrillard :

> Ils [les terroristes] ont même utilisé la banalité de la vie quotidienne américaine comme masque et double jeu. Dormant dans leurs banlieues, lisant et étudiant en famille, avant de se réveiller d'un jour à l'autre comme des bombes à retardement. La maîtrise sans faille de cette clandestinité est presque aussi terroriste que l'acte spectaculaire du 11 septembre. Car elle jette la suspicion sur n'importe quel individu : n'importe quel être inoffensif n'est-il pas un terroriste en puissance ?[403]

401 *Ibid.*, p. 68.

402 Le mot « étranger » vient d'étrange (du latin *extraneus,* « du dehors, extérieur; qui n'est pas de la famille, du pays, étranger »).

403 Jean Baudrillard, *L'Esprit du terrorisme*, *op. cit.*, p. 28.

Jouant sur ce fantasme de l'Autre clandestin, de l'étranger sournois, du voisin coupable de duplicité, John Updike instille une violence souterraine, une dangerosité implicite mais bien présente qui tiendra le lecteur en haleine jusqu'aux toutes dernières pages du roman[404] : Ahmad ira-t-il jusqu'au bout de son geste suicidaire ? Le suspense ainsi créé place le lecteur au cœur de cette polarisation binaire, de ce rapport à l'Autre, et le somme de trancher : Ahmad est-il vraiment cet Autre, cet étranger barbare que je ne comprends pas ? Ou bien alors, ne serait-il pas un autre moi, le produit d'identités complexes, multiples, qui s'entremêlent, s'entrechoquent pour construire ce que nous sommes ? Pour répondre à ces questions, il nous faut relire les divers discours, récités pour justifier ces actes nihilistes, et plus particulièrement cet exemple en apparence amusant : l'ami jihadiste d'Ahmad, Charlie Chehab, ira jusqu'à rapprocher les colons américains, libérant leurs terres du joug britannique lors de la Guerre d'Indépendance, des Jihadistes terroristes cherchant à se libérer du joug occidental :

> The jihad and the Revolution waged the same kind of war, Charlie explained – the desperate and vicious war of the underdog, the imperial overdog claiming fouls by the rules he has devised for his own benefit.[405]

Mais cet exemple précis choisi par Updike est loin d'être fortuit et fait écho à un autre

404 Il convient de rappeler que selon un récent sondage, 78% des Américains interrogés pensent que le pays connaîtra de nouveaux attentats et 41% pensent qu'ils viendront d'ennemis intérieurs (« homegrown terrorists »). *Time Magazine*, 11 juillet 2011, p. 28.

405 Updike, *op. cit*, p. 286.

passage du livre, presque anodin, à travers lequel toute la personnalité d'Ahmad, complexe et protéiforme, se fait jour :

> "New Jersey's where the Revolution got turned around. Long Island had been a disaster ; New York City was more of the same. Retreat, retreat. Disease and desertions. Just before the winter of 'seventy-six – 'seventy-seven, the British moved down from Fort Lee to Newark, then to Brunswick and Princeton and Trenton, easy as a knife through butter. Washington straggled across the Delaware with an army in rags. A lot of them, believe it or not, were barefoot. Barefoot, and winter coming on. **We** were toast. In Philadelphia, everybody was trying to leave except the Tories, who sat around waiting for their buddies the redcoats to arrive. Up in New England, a British fleet took Newport and Rhode Island without a fight. It was over."[406]

Cette longue tirade qui revient sur un épisode fondateur de l'Histoire américaine est explicitement invoquée comme histoire partagée, commune, dans laquelle le protagoniste se reconnaît. Ce passage apparaît alors comme le point de basculement du roman qui transforme le simple thriller dichotomique en une étude sur la complexité de l'identité, sur la théorie de l'entre-deux qui remet en perspective ce qu'en 1915 Theodore Roosevelt avait péjorativement nommé « hyphenated Americanism » :

406 *Ibid.*, p. 178 (nous soulignons).

> There is no room in this country for hyphenated Americanism. A hyphenated American is not an American at all. This is just as true of the man who puts ''native'' before the hyphen as of the man who puts German or Irish or English or French before the hyphen. Americanism is a matter of the spirit and of the soul. Our allegiance must be purely to the United States. We must unsparingly condemn any man who holds any other allegiance. [...] He has no place here; and the sooner he returns to the land to which he feels his real heart-allegiance, the better it will be for every good American. The only man who is a good American is the man who is an American and nothing else.[407]

La diatribe de Roosevelt est ainsi largement battue en brèche par John Updike à travers les propos qui viennent clore ce roman, qui le font basculer dans l'hybridité, où s'enchevêtrent les dualités, lorsque Jack Levy dit à Ahmad : « Hey, come on, we're all Americans here. That's the idea, didn't they tell you that at Central High? Irish-Americans, African-Americans, Jewish-Americans; there are even Arab-Americans »[408].

L'ENTREMÊLEMENT DES DUALITÉS

Dès le titre du roman, *Terrorist*, l'accent est mis sur l'ambivalence du regard occidental vis-à-vis de l'Autre, arabe et/ou musulman. Cette construction culturelle, caricaturale et erronée, en place avant même les attentats du 11 septembre 2001, va se renforcer avec l'effondrement des tours du *World Trade Center* et donner

407 « Roosevelt Bars the Hyphenated », *New York Times*, 13 octobre 1915.

408 *Ibid.*, p. 301.

lieu à de nombreux incidents racistes dans les semaines et les mois qui suivront. John Updike y fait lui-même référence dans son roman :

> "When I tried the phone number on Ahmad's school records, I got a recording saying it has been disconnected."
>
> "We had to, after Nine-Eleven," she explained, still a little breathless. "We were getting hate calls. Anti-Muslim. I had the number changed and unlisted, even if it does cost a couple dollars a month more. It's worth it, I tell you."[409]

Quant à l'iconographie choisie pour habiller la couverture du livre publié chez *Ballantine*, l'édition étudiée ici, elle reflète elle aussi cette ambivalence déroutante pour le lecteur[410]. En effet, sa tonalité pourpre et sombre alliée à un aspect géométrique font ressortir une image inquiétante, aux contours flous, d'un personnage qui semble apparaître, fantomatique, sur un fond luisant. Mais ce n'est qu'en retournant physiquement le livre que cette image prend tout son sens, s'adoucit soudain par une netteté nouvelle, lorsque le lecteur s'aperçoit que la silhouette n'est en fait que le reflet sur un trottoir mouillé d'un personnage resté hors-cadre. Ce jeu sur le sens rotatif de la couverture est ainsi peut-être un premier indice sur le sens donné à l'Autre, qui ne pourrait être compris qu'en renversant les perspectives. Pour autant, le premier regard semble prévaloir et incarner ainsi cette image néfaste et

409 *Ibid.*, p. 78-79.

410 Cf. notre annexe p. 339.

inquiétante du Musulman. En 2002, Edward Saïd évoquait déjà cet amalgame occidental confondant Arabes et Musulmans en autant de terroristes et fondamentalistes[411], stéréotype colonialiste dans lequel le lecteur d'Updike pourrait de prime abord être tenté de voir Ahmad. Cependant, il nous semble que si Updike semble faire usage de cette vision essentialiste, et d'un didactisme certain, c'est pour mieux renverser celle-ci, à des fins de fable, de parabole dans laquelle la morale l'emporte *in fine* sur le réalisme. Ces personnages stéréotypés, ces invraisemblables coïncidences, ce suspense appuyé dévoilent une volonté de l'auteur de dépasser le simple récit d'un apprenti terroriste afin de renégocier une certaine idée d'américanité, de réaffirmer qu'il existe des terrains communs au-delà des frontières ethniques et religieuses. L'histoire d'Ahmad n'est pas celle de Mohammed Atta[412], mais plutôt celle d'un teenager américain tiraillé par une identité entremêlée, en construction, qui cherche jusqu'au bout son modèle. La question que pose alors le roman d'Updike fait écho à celle que Jean de Crèvecoeur posait dès 1782 : « What, then, is the American, this new man? »[413]. En présentant différents modèles d'américanité, Updike offre indirectement à Ahmad la possibilité d'une identification qui n'est en rien essentialiste, mais qui reconnaît plutôt sa construction culturelle. Parce que sa langue maternelle est l'anglais, il ne sera jamais à la hauteur des attentes du cheikh Rashid, qui le lui spécifie bien lorsqu'il déchiffre le Coran : « Good. I mean,

411 Edward Saïd, *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, *op. cit*.

412 L'un des dix-neuf terroristes du 11-septembre, dont la vie a servi de modèle à la nouvelle de Martin Amis publiée en 2006 dans *The New Yorker* : « The Last Days of Muhammad Atta », *The New Yorker*, 24 avril 2006, p. 152 .

413 Jean De Crèvecoeur, *Letters from an American Farmer*, New York, NY : Penguin Books, 1981 [1782], p. 69.

good enough. We must work harder, of course, on your accent ». Et parce que son éducation est américaine, parce que ses repères restent occidentaux[414], il finira par changer de modèle et prendre sa place dans cette construction pluri-ethnique qu'est l'Amérique[415] : « And now this tired Jew [Jack Levy] in clothes as if dressed in the dark has taken the place, the empty space beside him »[416]. Bien entendu, cette place vide à côté de lui représente bien plus que le simple siège avant de son camion, elle est la place du père absent. Une nouvelle relation se noue alors : « Before Israel, Muslims and Jews were brothers – they belonged to the margins of the Christian world », dit Ahmad à Jack, comme pour accepter un rapprochement, concéder l'existence d'une parenté fragile mais historique. Cette relation père/fils ira jusqu'au cliché d'une banale conversation tenue au beau milieu du trafic autoroutier : « Well, what else can we talk about? Giants Stadium. Did you catch the Jets game yesterday? »[417]. Au moment précis du dénouement qui doit voir exploser le camion bourré d'explosifs, cette conversation, ténue, décousue, plate et parfois profonde, va finalement déclencher chez Ahmad une épiphanie presque mystique :

> This was the will of the Beneficent, the Merciful, *ar-Rahman* and *ar-Rahim*,

414 « Ahmad was native-born, and in his travels through New Jersey he takes interest less in its pockets of a diluted Middle East than in the American reality all around, a sprawling ferment for which he feels the mild pity owed a failed experiment », Updike, *op.cit*, p. 177.

415 Dans cette perspective pluri-ethnique, la plasticienne Sara Rahbar par exemple, née à Téhéran en 1975 et immigrée à New York depuis quelques années, a intimement lié les différences culturelles qui fleurissent aux États-Unis en les fusionnant dans une série de drapeaux élaborée en 2006.

416 Updike, *op.cit*, p. 290.

417 *Ibid.*, p. 294.

> the Living, the Patient, the Generous, the Perfect, the Light, the Guide. He does not want us to desecrate His creation by willing death. He wills life.[418]

Cette illumination soudaine et inattendue se produit dans le tunnel passant sous l'Hudson et ses eaux profondes[419], donnant à ce passage d'une rive à l'autre la valeur symbolique d'une traversée purificatrice menant à une renaissance, celle du « nouvel homme américain » dont parle Crèvecoeur. Le tunnel sombre figure donc ainsi la matrice qui fait (re)naître Ahmad en homme nouveau, encouragé par le paternel Jack Levy : « Well done my friend, welcome to the Big Apple »[420]. Car c'est bien le vieil homme, Juif déchu, incroyant, qui, presque sans le vouloir, détournera Ahmad de son projet terroriste[421]. Lévinassien sans le savoir dans la fraternité de son regard[422], Jack Levy incarne une instance fondamentale du judaïsme : celle d'une pensée déracinée toujours tendue vers une altérité irréductible. À l'abri derrière son personnage, John Updike nous dit que dans la pensée occidentale, toute spécificité doit être éliminée, toute singularité ou particularité doit être résorbée dans l'anonymat. Il nous dit aussi que l'étranger n'est accueilli que s'il renonce à sa diversité, s'il s'assimile à ce nouvel irénisme qui réduit la paix à la tranquille indifférenciation. Aussi dissemblable qu'il

418 *Ibid.*, p. 306.

419 « Ahmad and the white truck are admitted to the tunnel. The light inside is instantly strange [...]. The noise thus contained generates an echo, an undercurrent that slightly dampens it, as if with a watery distance. Ahmad feels himself already to be under water. He imagines the Hudson's black weight overhead, above the tiled ceiling », *ibid.*, p. 298.

420 *Ibid.*, p. 308.

421 Il faut ici garder en mémoire qu'assez ironiquement il a pour profession d'orienter les élèves, de les épauler dans leur projet de vie.

422 Emmanuel Lévinas nous dit dans *Totalité et infini* : « Le statut même de l'humain implique la fraternité et l'idée du genre humain », Lévinas, *Totalité et infini*, Paris : Le Livre de Poche, 1990, p. 236.

puisse être du jeune Musulman croyant, il le comprend et prend sa quête d'identité au sérieux. Cette écoute sincère et tolérante ouvre soudainement l'esprit d'Ahmad à une nouvelle interprétation du Coran qui lui fait littéralement voir la lumière au bout du tunnel : « He glances at his watch : nine-eighteen. The moment for maximum damage has slipped by; the bend in the tunnel is slowly being pulled into a widening rectangle of daylight »[423].

Quant à la toute dernière phrase du roman, « These devils, Ahmad thinks, have taken away my god »[424], elle reproduit la toute première, mais sur un temps grammatical différent : « Devils, Ahmad thinks. These devils seek to take away my god »[425]. Plus qu'une circularité itérative, qui enfermerait le récit sur lui-même, l'effet créé est celui d'une spirale qui pourrait s'entendre comme une défaite, « ils ont fini par m'éloigner de mon dieu », mais qui peut aussi se lire comme une prise de conscience éthique, le recul nécessaire pour un passage à l'âge adulte dans la reconnaissance de l'Autre.

UN ROMAN POSTCOLONIAL

Dans cette perspective de construction d'une identité nouvelle, et d'acceptation, par renoncement peut-être, d'une identité non pas d'empilement mais d'enchevêtrement assumé, nous soutenons que le roman de John Updike renvoie à une vision postcolonialiste de l'événement. D'un point de vue historique, et sur le

423 Updike, *op.cit*, p. 307.
424 *Ibid.*, p. 310.
425 *Ibid.*, p. 3.

mode de l'aberration et de la catastrophe, il nous semble en effet que le 11-septembre peut être considéré comme l'événement postcolonial par excellence, puisqu'il a rappelé aux Occidentaux que, même après la fin des Empires, le crime colonial de l'occidentalisation du monde n'avait pas encore été expié et qu'ils habiteraient désormais eux aussi une ville sans rempart. John Updike, en choisissant un jeune Américain pour endosser le rôle du terroriste, place son lecteur occidental au cœur même de cette ville sans rempart. Comme nous l'avons vu, il semble l'abandonner à cette idéologie du « choc des civilisations », cette guerre des croisades, avant de déconstruire ces dichotomies à la binarité fabriquée et paralysante que sont les Autres et l'Occident, les victimes et les bourreaux, les primitifs et les civilisés. À travers le parcours d'Ahmad, et en renvoyant dos à dos les fondamentalismes chrétien et musulman, Updike montre son opposition à cette conception essentialiste de l'identité et se rapproche ainsi des théories postcolonialistes qu'il convient de circonscrire.

On s'accorde en général à considérer le livre du penseur palestinien Edward Saïd paru en 1978, *Orientalism*,[426] comme le texte fondateur des *postcolonial studies*. Pour la première fois en effet, un livre rompait avec la tradition critique de l'anticolonialisme, qui avait construit jusque-là un « Orient » en regard d'un « Occident » à travers un discours dit orientaliste qui avait défini celui-ci comme mythique, obscur, mystérieux, comme l'antithèse exacte des Lumières. La

426 Edward Saïd, *Orientalism*, New York, NY : Pantheon Books, 1978.

déconstruction de cet « Orient » a été l'apport principal de Saïd, qui s'est attaché à démontrer que cette essentialisation des identités était bien un artifice, une invention qu'il fallait détacher du sujet relatif qui l'énonce :

> [S]uch locales, regions, geographical sectors as “Orient” and “Occident” are man-made. Therefore as much as the West itself, the Orient is an idea that has a history and a tradition of thought, imagery, and vocabulary that have given it reality and presence in and for the West. The two geographical entities thus support and to an extent reflect each other.[427]

Le syntagme « postcolonial » a quant à lui souvent été couplé à celui de « postmoderne » que Jean-François Lyotard proposa en 1979[428] pour désigner notre époque qui ne croit plus aux idéaux « modernes », ceux des Lumières par excellence, époque de « l'après » marquée par la fragmentation et un relativisme forcené. Dans cette logique, les théories postcoloniales se basent sur les anciennes formes coloniales de domination pour mieux les questionner, les dépasser. Sa visée est donc libératrice et place sur le même plan critique orientalisme fantasmé et « occidentalisme » stéréotypé. En ce sens, le jeune héros du roman d'Updike tombe dans le piège essentialiste qui lui fait voir « l'Occident » comme une entité matérialiste et superficielle, sans égard pour les valeurs religieuses, dépourvue de message universel, et dont les tours arrogantes du *World Trade Center* en seraient les symboles

427 *Ibid.,* p. 5.

428 Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris : Éditions de Minuit, 1979.

hégémoniques. Son « occidentalisme », vécu comme altérité absolue par rapport à l'Islam, qui serait religion par essence ascétique, celle des déshérités, et tout autant fantasmée, est *in fine* contredit par la figure de Jack Levy. Celui-ci est, comme nous l'avons vu en effet, emblématique d'un autre Occident, postcolonial celui-ci, tissé, métissé, mêlé, entremêlé.

UN ROMAN ÉTHIQUE

Il semble à ce stade que le roman de John Updike prenne une dimension philosophique qui place l'accusé dans le rôle de la victime, l'humanise et redéfinisse ainsi l'image de l'Autre, au sens où Emmanuel Lévinas l'entendait. Sans entrer dans les détails d'une pensée foisonnante et vertigineuse, nous pouvons néanmoins rappeler que la philosophie de Lévinas se base sur une transcendance de l'être à travers son rapport à l'Autre. La figure de l'étranger devient ainsi chez le philosophe la pierre angulaire de sa *doxa* : l'Homme ne se définit pas par sa relation à l'être, mais à l'Autre, un au-delà de l'être qu'il appelle transcendance. Son approche n'est donc plus existentielle mais proprement éthique, dont il nous semble que nous retrouvons des traces à l'intérieur du roman d'Updike : la vision qui découle de son texte en effet dépasse les oppositions binaires et fait interagir les uns et les autres en un rapport de responsabilité. Toujours selon Lévinas, nous devons être « touchés » par l'Autre, avant même d'être conscient de nous-mêmes. En d'autres termes, l'implication éthique ne doit pas conceptualiser l'Autre mais l'individualiser :

> La thématisation et la conceptualisation, d'ailleurs inséparables, ne sont pas paix avec l'Autre, mais suppression ou possession de l'Autre. La possession, en effet, affirme l'Autre, mais au sein d'une négation de son indépendance.[429]

Devenir sujet revient alors à re-connaître l'Autre, même et surtout s'il reste radicalement et irrémédiablement étranger à soi. Citons encore Lévinas :

> La relation avec l'Autre n'est pas une idyllique et harmonieuse relation de communion, ni une sympathie par laquelle nous mettant à sa place, nous le reconnaissons comme semblable à nous, mais extérieur à nous ; la relation avec l'Autre est une relation avec un Mystère.[430]

Dans le roman d'Updike, ce Mystère, majuscule parce que créateur, va finir par prendre le pas sur la vision nihiliste et destructrice d'Ahmad. Celui-ci, en effet, termine son parcours initiatique dans sa relation à l'Autre en transcendant sa propre souffrance. L'épisode du scarabée, en toute fin de roman, en est la parfaite métaphore : Ahmad, observant ce scarabée fragile et à sa merci, entrevoit sa force et son pouvoir démiurgique de vie et de mort. Pourtant, contre toute attente, son regard sur l'insecte pris au piège va se transformer, tandis que le lecteur ne pourra

429 Lévinas, *Totalité et infini*, *op. cit.*, p. 37.

430 Lévinas, *Le Temps et l'autre*, Saint-Clément-de-Rivière : Fata Morgana, 1980, p. 63.

s'empêcher de comparer leurs destins. Ce rapprochement, dans le respect lévinassien de l'altérité et du caractère irréductible du divers, va donner à Ahmad un nouveau sens des responsabilités, les prémices d'une éthique compassionnelle qui l'empêchera au moment fatidique de passer à l'acte terroriste :

> Saturday morning, before the store has opened, he sits on a step of the loading platform, observing a black beetle struggling on his back on the concrete of the parking lot. The day is September eleventh, still summer. [...] The beetle's tiny black legs wave in the air, groping for a purchase with which to right itself, casting sharp shadows elongated by the sun at its morning slant. The legs of the small creature wiggle and writhe in a kind of fury, then subside into a semblance of thought, as if the beetle seeks to reason a way out of its predicament. [...] Ahmad rises from his seat on the coarse plank step and stands over the insect in lordly fashion, feeling huge. Yet, he shies from touching the **mysterious** fallen bit of life. [...] He manages, after a few tentative, squeamish attempts, to flip the tiny creature at his mercy over onto its legs. Sunlight strikes sparks of iridescence, purple and green, from the biform shell of folded wings. Ahmad goes back to his perch on the step to enjoy the good results of his rescue. Fly away, fly away.[431]

Le roman de John Updike s'inscrit ainsi dans une logique qui, cinq ans après les attentats, prend le parti de s'ouvrir à l'Autre, de tenter de le comprendre, en

431 Updike, *op.cit*, p. 252-254 (nous soulignons).

lui donnant une voix. Dans cette lignée, et plus personnellement encore mis à l'épreuve par les attentats du 11 septembre 2001 et leur impact sur une société américaine alors submergée par un sentiment anti-arabe, plusieurs auteurs arabo-américains ont eux aussi décidé de publier des fictions donnant la parole à des personnages arabo-américains en lutte pour maintenir les deux cultures qui forment la complexité de leur identité hybride. Jusqu'alors invisible, cette communauté était devenue, au lendemain des attaques, suspecte aux yeux de la nation en mal de coupables. Pointée du doigt, elle restait pourtant désespérément inaudible. Mais, avec certains autres, le roman de Laila Halaby, *Once in a Promised Land*[432], a ouvert la voie en donnant enfin une voix à cette communauté rejetée, qui ne comprend pas ce qu'on lui reproche, prise au piège des représentations caricaturales qui lui sont accolées. Le travail de Laila Halaby, dans la lignée des grands auteurs américains issus de différentes minorités, tentera ainsi de changer le regard majoritaire sur sa propre communauté en lui tendant un miroir « réformant ».

B/ Laila Halaby : En terre (com)promise

Le roman de Laila Halaby met en scène un jeune couple d'immigrés arabes installé depuis quelques années dans l'une des riches banlieues de Tucson en

432 Laila Halaby, *Once in a Promised Land*, Boston, MA : Beacon Press, 2007.

Arizona. Lui, Jassim Haddad, est Jordanien, ingénieur hydrologue en pleine réussite professionnelle. Ses idéaux écologiques d'une eau potable à la portée de toute l'humanité semblent certes s'être quelque peu étiolés face au confort financier d'une vie bien rangée en banlieue huppée, mais il rêve encore à ce que serait son pays natal s'il pouvait y apporter des solutions d'irrigation viables. Elle, Salwa Haddad, est Palestinienne mais née aux États-Unis, agent immobilier tout à fait intégrée dans cette vie occidentale facile parce qu'aisée. Elle gagne assez d'argent pour envoyer de grosses sommes à sa famille restée là-bas et pour profiter du mode de vie qui est maintenant le sien. Tous deux semblent donc parfaitement refléter ce Rêve américain, dont le désert d'Arizona représenterait la Terre Promise vantée dans le titre du roman.

IL ÉTAIT UNE FOIS L'INTÉGRATION

Dès les premières pages du roman, le Rêve américain semble en effet avoir été atteint, Jassim et Salwa étant dépeints comme de parfaits consommateurs de classe supérieure, totalement intégrés dans cette culture américaine de l'hédonisme marchandisé :

> That afternoon, driving up recently repaved asphalt to his nestled-in-thehills home, Jassim pulled up his glinty Mercedes next to one of many identical expectant mailboxes, each painted a muted rusty brown. [...] In the coolness of his house, Jassim removed a gleaming glass from a glossy maple cabinet and filled it with the purest spring water money could buy. [...] He

> pulled the trashcan out from under the right side of the sink (the spot where 92 percent of Americans keep their kitchen trashcans, he remembered hearing somewhere, though he doubted the statistic) so that he could reach the recycling basket, into which he deposited a handful of direct mail and ads (except for Salwa's overpriced-underwear catalogue [...])[433].

Par leur intégration, ils se démarquent des autres personnages d'origine arabe présents dans le roman, qui pratiquent encore leur foi et leurs traditions. Eux s'en sont éloignés, dans leur quête d'américanité à la spiritualité sécularisée :

> Jassim delighted in the stillness the morning offered, a time before emotions were awake, a time for contemplation. This day was no exception as he got up, washed his face, brushed his teeth, and relieved himself, the beginning of a morning ritual as close to prayer as he could allow. His thoughts hovered over the internal elements of self rather than the external. Jassim did not believe in God, but he did believe in Balance.[434]

Laila Halaby met cette déculturation en exergue grâce aux descriptions qu'elle fait des autres membres de cette communauté, dont l'attachement aux coutumes arabes forme un vrai hiatus avec le mode de vie américanisé du couple Haddad. Le personnage de Randa par exemple, l'amie que Salwa visite tandis que son couple

433 *Ibid.*, pp. 22-24.

434 *Ibid.*, p. 3.

vacille, semble vivre bien mieux sa position d'immigrée arabe parce qu'elle n'a pas tenté de taire ses origines. La préparation d'un simple café en est la preuve :

> Randa pulled the pot off the burner and added two spoonfuls of coffee, each heaped to the ceiling. She stirred them in, reached across the continental United States, stretched her arm across the Atlantic until she found Beirut, and put the pot back on the burner, and it boiled, and she smiled at Salwa, and the coffee boiled away thousands of miles of homesickness.[435]

À travers l'intégration de Jassim et Salwa dans cet *American way of life*, certes plus auto-proclamée que véridique, Halaby jette une lumière plus crue encore sur les répercussions du 11-septembre vis-à-vis de la communauté arabo-américaine. Car, malgré le degré d'américanité qu'ils semblent avoir atteint, après les attentats du 11 septembre 2001, leur origine reprendra le dessus dans le regard des gens autour d'eux : comme l'énonce Halaby dans son prologue, ils redeviendront ce qu'ils n'avaient jamais cessé d'être :

> Our main characters are Salwa and Jassim. We really come to know them only after the World Trade Center buildings have been flattened by planes flown by Arabs, by Muslims. Salwa and Jassim are both Arabs. Both Muslims. But of course they have nothing to do with what happened to the

435 *Ibid.*, pp. 283-284.

> World Trade Center. Nothing and everything.[436]

Outre la méfiance, la peur ou la bigoterie de certains, ce sentiment de culpabilité va alors gangrener le couple Haddad, puisque tous deux devront *in fine* affronter la futilité de leur propre réussite matérielle et le vide de ce qu'ils croyaient être leur Rêve américain. En effet, suite à un tragique accident de voiture ayant entraîné la mort d'un jeune skate boarder, Evan Parker, Jassim va très vite devenir la cible d'une enquête menée par le FBI qui se terminera par son licenciement, tandis que Salwa va se sentir trahie, bannie par les citoyens du pays dans lequel elle est pourtant née :

> Later, as she was driving home, Salwa stopped at a red light with her windows closed against the unbearable heat, which seemed as though it would never, ever end. She pressed the forward scan button on the radio, searching for the station with soft rock and no commercials. A man's voice blared out : ''Is anyone fed up yet ? Is anyone sick of nothing being done about all those Arab terrorists ? In the name of Jesus Christ ! They live with us. Among us ! Mahzlims who are just waiting to attack us...''[437]

L'opposition binaire et raciste du « eux contre nous » est vécue comme une agression par Salwa qui ne comprend pas que l'on remette en cause son identité en l'excluant de son propre Rêve américain : « American flags waving, pale hands willing them to go

436 *Ibid.,* pp. vii-viii.

437 *Ibid.*, p. 56.

home or agree. Jassim didn't seem to be bothered, but Salwa could not tolerate it, those red, white, and blue fingers flapping at her, flicking her away »[438].

IL ÉTAIT UNE FOIS L'EXCLUSION

Parmi toutes les répercussions induites par les attentats du 11-septembre sur la communauté arabo-américaine, c'est le fantasme d'inclusion promis par le Rêve américain que Laila Halaby bat en brèche, en pointant son caractère fallacieux. Celle-ci démontre en effet, à travers les parcours de Jassim et de Salwa, que la culture américaine, au moindre soubresaut, identifie les cultures minoritaires comme dangereuses. Jassim va le premier faire cette expérience d'exclusion dans sa relation avec son supérieur hiérarchique et ami Marcus. Au départ, celui qui apparaît comme le parangon de l'homme libéral et avisé, loin des caricatures anti-arabes qui sont apparues après le 11-septembre, refuse de prêter attention aux suspicions qui entourent Jassim et défend son ami tout au long de l'enquête menée contre lui, et ce malgré la perte de certains clients et la présence de plus en plus intrusive du FBI au sein de l'entreprise. Pourtant, lorsqu'il apprend, par un autre que Jassim, la mort de l'adolescent, il se sent trahi et finit par douter de son ami, avant de se ranger à la vindicte populaire et de le licencier. Si son geste ne semble pas en rapport avec l'hystérie collective arabophobe de l'après 11-septembre, son attitude paternaliste, supérieure voire condescendante envers « l'ami musulman » que représente Jassim

438 *Ibid.*, p. 185.

dresse une barrière infranchissable entre sa vision fantasmée de l'Autre et la réalité de celui qu'il a face à lui :

> Jassim could not change who he was, and Marcus recognized consciously that in part he was firing him for that reason, though it would be the lost contracts and unreliability on which he would focus.
>
> ''Jassim, we've known each other for a long time now.''
>
> ''We have. Fifteen years.'' [...]
>
> ''Which makes doing what I am going to do now that much more difficult.''
>
> ''What is it that you are going to do now, Marcus ?'' Jassim's face showed no emotion, which angered Marcus, further convinced him that he didn't know the man in front of him, that Jassim could be hiding anything from him.[439]

Quant au personnage de Salwa, c'est par sa relation extra-conjugale avec son collègue Jake qu'elle va connaître ce même rejet. Au départ, celui-ci semble véritablement intéressé par l'héritage culturel de sa collègue, allant jusqu'à apprendre la langue arabe et les traditions familiales qui entourent la pratique du Ramadan. Mais le lecteur apprend vite qu'il est moins attiré par elle que par l'exotisme qu'elle incarne. Elle est un corps à conquérir, une terre à coloniser. Depuis le 11-septembre en effet, son « orientalisme » devient attirant :

439 *Ibid.*, p. 296.

> What baffled him was that he had never really noticed her until late in the fall, when she had glided onto his radar screen one morning, a golden apple dropped into his lap. She was lovely, with thick hair and light brown eyes that looked as if they held tears. She was mature without seeming old. This mixed with her foreignness made her sophisticated. Exotic. And married. The challenge of this combination turned him on, and he wondered if all Arab women had this allure.[440]

Aux yeux de Jake, Salwa n'est qu'un fantasme, la représentation idéalisée d'une culture qui n'existe pas. Et lorsque cette image finit par se fissurer sous le poids de la réalité, lorsqu'elle lui annonce qu'elle a le désir de repartir en Jordanie, Jake révèle sa vraie nature intolérante, les promesses d'ouverture et de respect qu'il semblait jusque-là incarner se transformant en une rage soudaine et inattendue :

> ''So you're running back to the pigsty ?''
>
> Salwa's brain skipped. ''Pardon ?''
>
> ''I said you're running back to the pigsty you came from.'' He spoke these words clearly and slowly, as if to someone who might not understand the language.[441]

Jake lance ces injures racistes lentement et distinctement, comme si Salwa ne comprenait pas bien la langue anglaise, pour rabaisser celle-ci au rang d'immigré qui

440 *Ibid.*, p. 171.

441 *Ibid.*, p. 320.

lui est dévolu, avant de se jeter sur elle pour la rouer de coups :

> She was six or seven stairs from the bottom when she felt tremendous pressure against her right shoulder blade and a push that sent her down the remaining stairs to land on the ground in a folded lump. ''Bitch ! Goddam fucking Arab bitch !''[442].

La violence de cet épisode, qui enverra Salwa à l'hôpital, vient conclure le roman de Laila Halaby de manière dramatique, en signifiant à nouveau l'aliénation du couple Haddad, son exclusion hors du cercle d'appartenance au « nous » occidental, comme un exemple métonymique de la mise au ban de la communauté arabo-américaine dans le monde essentialiste de l'après 11-septembre. En effet, dans le cas de Jassim comme dans celui de Salwa, la promesse d'une Amérique inclusive, qui intègre les minorités arabes et musulmanes, se révèle erronée, car le regard occidental reste imprégné par une construction de l'Autre qui n'est jamais tout à fait réelle, une représentation réifiante qui l'exclut, le laisse au dehors. À l'instar du personnage de Raquim Ali dans l'épisode de *The West Wing* que nous avons étudié, le couple incarne la fonction de « victime émissaire » définie par René Girard[443]. L'un comme l'autre sont pris dans un tel système d'exclusion, dont le climat de peur dans l'après 11-septembre n'est qu'un avatar : « Salwa knew in the marrow of her bones that wishes don't come

442 *Ibid.*, p. 322.

443 « Toutes les rancunes éparpillées sur mille individus différents, toutes les haines divergentes, vont désormais converger vers un individu unique, la *victime émissaire* ». René Girard, *op. cit.*, p. 122.

true for Arabs in America »[444].

IL ÉTAIT DEUX FOIS

Cette constatation critique d'une séparation entre foi chrétienne et foi islamique va alors entraîner le lecteur dans une double réflexion, singulière puis collective, sur l'Amérique post-11-septembre. À travers sa galerie de personnages, Laila Halaby pointe en effet de manière intime les stéréotypes, les malentendus, les incompréhensions qui minent son histoire de couple, avant d'utiliser ce matériau pour dénoncer plus globalement les inégalités sociales, les désastres politiques et écologiques qui sont d'après elle le véritable cœur des attentats. Socialement, Jassim et Salwa ont un train de vie bien supérieur à la plupart des autres Américains, ils vivent éloignés, protégés de cette classe inférieure qu'ils ignorent, au sens propre comme figuré. Pourtant, à mesure que le roman progresse, Jassim est amené à comprendre l'existence sociale de l'Autre, à travers notamment ses visites dans une partie de la ville jusque-là inconnue parce que très pauvre. En effet, après la mort tragique du jeune Evan renversé lors de son accident de voiture, il se rend régulièrement chez la mère de celui-ci, dans l'espoir d'apporter quelque réconfort, pour elle comme pour lui. Chaque visite est un vrai choc social pour le jeune col blanc qu'il est, lui ouvrant les yeux sur une classe populaire jusqu'alors inconnue :

444 *Ibid.*, p. 184.

> Daily he traveled, [...] greedy to see into lives he knew nothing about. Somehow this aspect of American culture had escaped him. He'd seen the edge of it but had been buffered by a job that had him working with a more educated group of people, by an income that had him living among professionals, white-collar as opposed to blue-. The more he drove and stared and watched through windows and saw people in their yards and looked at their houses, the more fascinated he became, amazed at the years he had spent without ever really seeing.[445]

Il est stupéfait de constater qu'un pays qu'il fantasmait si riche puisse accepter de telles conditions de vie : « pickup trucks and pink faces, shaved heads and snotty-nosed children, food stamps, tattered smiles, ill-fitting false teeth, tobacco-stained fingers, and fourteen-hour-shift bloodshot eyes »[446]. De cette révélation d'un monde qu'il croyait absent du sol américain, Jassim va en tirer une conclusion inattendue pour lui lorsque, quelques pages plus loin, il va tomber sur une immigrée jordanienne au supermarché *Wal-Mart* :

> In one breath he was in the souq in Amman, a place he couldn't stand, for the same reason he wouldn't have liked Wal-Mart if he hadn't been invited to go with Penny : too many poor people, too many products to sift through, all of questionable quality. Too many people squish-squashing their overworked, coughing selves together.[447]

445 *Ibid.*, pp. 274-275.
446 *Ibid.*, p. 275.
447 *Ibid.*, p. 278.

En juxtaposant les deux pauvretés, américaine et jordanienne, Laila Halaby dresse un parallèle entre les mondes occidental et oriental, dont les conditions sociales de pauvreté sont largement partagées. Ce faisant, elle suggère de manière détournée que les attaques sur le *World Trade Center*, vite assimilées à un extrémisme religieux, seraient aussi peut-être dues à une réaction indirecte à cette grave montée de la pauvreté dans le monde, dont cet extrémisme n'en serait qu'un symptôme.

Un même parallèle est tiré entre les jeunesses des deux cultures. À travers le personnage du jeune Evan en effet, Halaby décrit une jeunesse américaine sans repère, laissée pour compte, à la recherche de sensations fortes et illicites telles que l'usage de drogue le permet :

> That he was buying an eighth of a gram of meth on his own from a real dealer filled him with pride. [...] His heart pounded more when he left the apartment than it had when he got there. Exhilirating and terrifying all at once to walk out into the possibility of being arrested.[448]

Plus spécifiquement, lorsqu'Evan est mortellement percuté par la voiture de Jassim, Laila Halaby suggère à travers la voix de celui-ci qu'il pourrait s'agir d'un suicide : « ''the one boy just came out, but he looked at me first, like he planned to do it'' », explique-t-il à l'officier de police. Cette fascination de la jeunesse occidentale pour les

448 *Ibid.*, pp. 72-73.

transgressions, les conduites à risque et la mort, figurées ici par la drogue et les dangers du sport urbain, fait écho à celle des jeunes kamikazes venus d'Orient. Halaby nous dit avec son personnage Evan que la culture de mort n'est pas l'apanage de l'Islam mais qu'elle est hélas partagée.

Enfin, c'est aussi et surtout par l'angle écologique et le motif de l'eau en particulier que Laila Halaby fait se rejoindre les deux mondes censément irréconciliables. Elle démontre en effet que le manque d'eau potable est une considération qui dépasse les différences culturelles et qui doit être gérée au niveau mondial. De ce point de vue, les états du sud-ouest étasunien connaissent les mêmes problématiques de sécheresse que les continents africain et indien, que les déserts du Moyen-Orient. Métaphoriquement, Halaby sature son récit d'images et d'allusions à l'eau. Les tous premiers mots du roman par exemple présentent Jassim comme un grand amateur de nage en piscine :

> Sitting on the lip of the pool with his legs dangling in the water, he breathed two swimming breaths, and then he was in. The cold rush that surrounded his body stole his breath, forced his heart to speed up as his strokes sliced through the water. He stopped at the wall of the far end to catch his breath and then began to swim at a normal pace, as he had done for years and years.[449]

449 *Ibid.*, p. 4.

Tout ce qui tourne autour de Jassim est en lien avec l'eau : il est ingénieur hydrologue, obsédé par cette eau potable qu'il voudrait rendre accessible à la terre entière (son épouse le surnomme malicieusement « Father of Water Preservation »[450]). Ses souvenirs de Jordanie tournent autour de cette problématique d'irrigation des terres de son oncle :

> Abu Jalal's voice was deep, not yet serrated from cigarette smoke, when he finally spoke, and he put his hand on Jassim's knee. ''Water is what will decide things, not just for us but for every citizen of the world as well''. [...] Whether by God or destiny or chance, Abu Jalal's words of that summer afternoon seeped into Jassim's subconscious, dripped into his daily thoughts.[451]

Quelques années plus tard, inspiré par la fameuse après-midi passée avec son oncle, Jassim, jeune docteur en hydrologie, donne une conférence sur les ressources de l'eau en Jordanie :

> ''When you are thirsty and go to a well to drink, there is surely nothing more delightful than those drops of water falling on your tongue. And when you have been sick and you take your first sip of spring water after not eating for a day or two, is there anything tastier ? Eighty percent of the earth is water. Depending on our age and gender, between fifty and

450 *Ibid.*, p. 3.

451 *Ibid.*, pp. 40-41.

> seventy-five percent of our bodies is water. Pure water is odorless and tasteless. It is the major constituent of living matter.''[452]

En même temps qu'elle séduit la jeune étudiante Salwa, cette longue tirade, qui s'étirera sur plus de deux pages, éclaire le point de vue écologique et philosophique de l'auteur Halaby, celui d'une solution globale qui transcende les peuples et les frontières.

Dernier exemple de l'omniprésence de l'eau dans le roman, mais par son absence ici : Laila Halaby installe ses personnages à Tucson en Arizona, lieu dont l'aridité rivalise avec celle des déserts du Moyen-Orient, liant ainsi les deux régions du globe autour du manque d'eau. Ce lien écologique, qui transcende les différences culturelles, religieuses, politiques, se lit aussi dans l'écriture même du roman, par une juxtaposition des traditions littéraires.

CONTE DE FÉES, CONTE CRUEL

Dans sa quête de réconciliation des altérités, Laila Halaby entremêle dans sa narration les langues, les procédés narratifs, les mythologies des deux cultures dont elle est le produit, s'inscrivant ainsi dans une tradition postcoloniale d'écriture des minorités. Son travail fait écho en cela à l'hybridation de la langue anglaise par des auteurs *chicana* tel que Sandra Cisneros ou Gloria Anzalda, et aux techniques narratives de Leslie Marmon Silko par exemple qui utilise les personnages

452 *Ibid.*, p. 243.

du folklore traditionnel amérindien pour mieux mettre en valeur les interconnections entre sa communauté et la majorité culturelle étasunienne[453]. Tout comme Silko donc, Halaby juxtapose folklore et mythologie arabes avec la tradition du conte de fées occidental afin de mettre en regard Orient et Occident, de les faire dialoguer au lieu de les opposer. Comme son titre l'induit, *Once in a Promised Land* joue avec les conventions du conte de fées dans lequel l'état de l'Arizona symboliserait un *eldorado* pour le jeune couple d'immigrés jordaniens, cette Terre Promise qu'ils sont venus fouler. Pris dans leur quête de réussite, ils affrontent les obstacles mis sur leur chemin : 11-septembre, suspicions, racisme, accident, fausse couche, adultère, etc. Ils se débattent pour faire de leur vie un conte de fées, mais, nous l'avons vu, celui-ci se révélera illusoire, les toutes dernières phrases du roman venant confirmer cet échec, déconstruire le mythe du Rêve américain :

> ''Happily ever after'' happens only in American fairy tales.
>
> *Wasn't this an American fairy tale ?*
>
> It was and it wasn't.[454]

Au-delà du conte de fées donc, c'est avec une histoire du folklore arabe que Laila Halaby nourrit son récit. Elle ouvre et achève celui-ci par un prologue (*Before*) et un épilogue (*After*) qui commencent de la même manière, en langue arabe : « kan / ya ma

453 Citons par exemple son roman *Ceremony*, New York, NY : Penguin Books, 1977.

454 Halaby, *op.cit.*, p. 335.

kan / fee qadeem az zamaan ». Cette formulation bien connue des enfants du Moyen-Orient reprend le « il était une fois » occidental puisqu'il peut être traduit selon l'auteur par : « They say there was or there wasn't in olden times »[455]. Ainsi, la mise en regard de ces deux traditions orales donne au roman son caractère hybride et ouvert à l'altérité, tandis que sa reprise dans l'épilogue offre une circularité à la narration qui la rapproche encore du conte. En outre, Halaby, à travers la voix de la grand-mère de Salwa, insère un conte palestinien pour les enfants, sur six pages[456], intitulé « Nus Nsays ». Le conte narre la victoire du jeune Nus Nsays sur la « ghula », double de la sorcière des contes occidentaux, qui promet pourtant de l'or et de l'argent[457]. Cette histoire enfantine sous forme de parabole renvoie bien évidemment à l'histoire de Salwa dans le roman : Nus Nsays n'est autre que la jeune Salwa aux prises avec les tentations du Rêve américain symbolisé par la terrible sorcière « ghula ». Mais la parabole doit être renversée, et tandis que la sorcière est vaincue dans le conte enchâssé, le rêve d'Amérique devient cauchemar pour Salwa, suggérant à nouveau que la vie des arabo-américains n'a rien d'un conte de fées dans cette Amérique post-11-septembre. L'épilogue du roman quant à lui est un autre conte palestinien qui reprend la victoire de la sorcière sur la jeune fille, que même le rouge-gorge/Jassim ne pourra sauver. Pas de prince charmant[458], pas de sortilège déjoué : c'est un conte cruel plus

455 *Ibid.*, p. vii et 331.

456 *Ibid.*, pp. 93-98.

457 « ''Open up, Nus Nsays. Open up and I'll give you all my gold and silver and money,'' the ghula screamed », *ibid.*, p. 97.

458 « Not a handsome prince. This ordinary man was not so handsome – above average, perhaps, but nothing of the prince-hero type », *ibid.*, p. 335.

qu'un conte de fées qui sert ici de parabole au roman de Laila Halaby.

UNE ALTÉRITÉ COMPROMISE

Les attentats du 11 septembre 2001, évoqués dès les premières pages du roman de Laila Halaby, le sont tout d'abord de manière détournée, presque accidentelle :

> "You haven't heard? In New York; there have been explosions in New York. Also in Washington. Planes. Someone flew planes into buildings. Into the *World Trade Center*"[459].

Pris en charge par des personnages secondaires, ils semblent vite mis de côté, non pas oubliés mais laissés pour ce qu'ils semblent être, des événements survenus loin de Tucson et des lignes de natation, dans les marges de la narration. L'iconographie de la couverture du roman en est d'ailleurs une parfaite illustration[460] : d'une couleur d'un bleu turquoise et brillant, elle représente une piscine dans laquelle se trouve un nageur. Sa taille dans l'image, assez réduite, tend à l'isoler face à la masse de cette eau pâle. Dans la quiétude apparente de cette image s'immisce à la droite du nageur l'ombre porté d'un avion, figure iconique et inquiétante du 11-septembre. Cette présence presque fantomatique de l'avion mortifère reprend de manière subtile l'impact des attentats du 11-septembre sur les personnages arabes du roman, dont les vœux de réussite du Rêve américain sont symbolisées par la claire brillance de l'eau.

459 *Ibid.*, p. 12.

460 Cf. notre annexe p. 340.

Comme cette couverture le suggère donc, l'événement du 11-septembre va insidieusement s'inviter au cœur même du récit, jusqu'à le contaminer entièrement, parce que ses protagonistes, Jassim et Salwa Haddad, ne sont pas du « bon côté » de cette *war on terror* qui s'est mise en branle au lendemain des attentats. Ce qui pouvait n'être alors qu'une chronique ordinaire d'un dépit amoureux, une histoire romanesque d'un couple en crise, de facture somme toute assez classique et répandue en littérature, se transforme en un conte cruel, où la question de l'identité fait exploser toute cette mécanique bien huilée pour faire basculer le lecteur dans une réflexion sur le bien-fondé d'une altérité promise.

À travers les exemples choisis, qui nous semblent mettre en lumière les exigences éthiques demandées aux auteurs de fiction face à leurs récits de la catastrophe, nous avons circonscrit un deuxième cycle dans le travail de deuil, celui du recul critique face au choc. Seul celui-ci, dépassant les premières phases de déni, de ressassement mélancolique, autorisera le monde de la fiction à intégrer de manière réfléchie la singularité extra-ordinaire de l'événement traumatique dans les saccades et les soubresauts d'une histoire générale.

L'ONDE CATHARTIQUE

L'événement à l'épreuve du temps

Je comprends qu'il faudra que je m'habitue à être naturellement dans cette solitude,
y agir, y travailler, accompagné, collé par la présence de l'absence.
Roland Barthes, *Journal de deuil*, p. 79.

Dans notre dernier mouvement, qui mettra l'accent sur les œuvres les plus éloignées dans le temps du choc initial, il s'agira d'explorer, à travers les tentatives mises en œuvre par les différents auteurs de fiction, les gages d'acceptation de l'événement, que Roland Barthes nomme « habitude », et qui seuls peuvent ouvrir la voie à une reconstruction, intime comme collective. L'étude ainsi menée nous permettra de mettre en perspective le rôle critique du récit de fiction, pris ici comme « mise en culture » de l'événement. En effet, les narrations récentes reprenant l'événement 11-septembre comme trame semblent dessiner une nouvelle approche, plus pondérée, prenant une hauteur critique face à leur sujet pour mieux l'intégrer dans une perspective historique nationale. Au-delà donc du débat sur la question de l'assimilation des œuvres du 11-septembre dans le champ des *trauma studies*[461], il

461 Le champ médical et psychanalytique des *trauma studies*, ou traumatologie, a pris la littérature en tant qu'un de ses objets d'étude depuis plus d'une décennie, à travers le travail de critiques tels que Shoshana Felman par exemple ; mais c'est l'ouvrage séminal de Cathy Caruth publié en 1995, *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*, qui représente le travail le plus complet, et le plus influent sur le sujet, en mêlant les théories freudienne de traumatisme, purement psychanalytiques, avec des pratiques disciplinaires de critique littéraire. La thèse centrale de Caruth est la suivante : « the poetic story can be read (…) as a larger parable, both of the unarticulated implications of the theory of trauma in Freud's writing and, beyond that, of the

nous semble plus judicieux d'analyser celles-ci sous un angle historique plutôt qu'uniquement psychanalytique. Les modes de reconstruction, mis en œuvre par les différents auteurs dans le but d'assimiler le traumatisme, partent en effet de l'acte cathartique pour penser une nouvelle société, dépeindre ses évolutions, ses changements, pour le meilleur ou pour le pire. Il nous semble ici utile de revenir sur la genèse historique du terme « cathartique ». À ce propos, René Girard identifie dans son ouvrage *La Violence et le sacré* trois mouvements du mode cathartique : « Le mot *katharsis* signifie d'abord le bénéfice mystérieux que la cité retire de la mise à mort du *katharma* humain. (…) L'opération est conçue sur le mode d'un drainage, d'une évacutation »[462]. Ainsi, la cité grecque, selon Girard, prétendait extraire la violence et la maladie sous la forme d'un sacrifice réifiant. À côté de cet usage rituel et religieux, l'auteur pointe l'usage médical du terme : « Un remède kathartique est une drogue puissante qui provoque l'évacuation d'humeurs et de matières dont la présence est jugée nocive »[463]. Enfin, liant les deux manifestations, il explicite la dimension cathartique de la tragédie selon Aristote : « Si la tragédie possède en abondance la vertu *kathartique*, elle ne peut la devoir qu'à ce qu'il y a d'antirituel dans son inspiration première. La tragédie s'avance vers la vérité en s'exposant à la violence réciproque, en s'exposant comme violence réciproque »[464]. Ainsi, dans le

crucial link between literature and theory ». En d'autres termes, non seulement la littérature doit être relue comme extension de l'approche freudienne de traumatisme matériel et psychique, mais le traumatisme lui-même devrait être lu dans la littérature et comme une littérature. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*, *op. cit.*, p. 3.

462 Girard, *op. cit.*, p. 429.

463 *Ibid.*, p. 430.

464 *Ibid.*, p. 437.

prolongement des analyses de René Girard, le phénomène cathartique appliqué à la violence du 11-septembre induit selon nous le « contre-discours » delillien, celui qui, par sa « violence réciproque », pourra purger la cité de ces « humeurs nocives ». L'emploi aristotélicien du tragique rejoint en cela la dimension mythique que semble prendre le 11-septembre, en tant qu'événement extra-ordinaire, dans certaines œuvres, que nous proposons maintenant à l'étude.

1/ LA DIMENSION MYTHIQUE DE L'ÉVÉNEMENT

Nous allons voir dans ce chapitre, à travers l'exemple du court métrage de Michal Kosakowski *Just Like the Movies* et celui du roman de Cormac McCarthy *The Road*, comment la mémoire bien réelle de l'événement peut enrichir le fictionnel dans son rôle critique. Les deux œuvres traitent chacune d'un champ temporel certes différent, un « avant » chez Kosakowski, un « après » chez McCarthy ; cependant, au-delà de ces différences de point de vue, au-delà des divergences dans les modes opératoires - hyperréalité fantasmée pour l'un, allégorie dystopique pour l'autre -, elles ouvrent toutes deux la voie à la mythification de l'événement, lui conférant un statut d'objet de représentation symbolisant autre chose que deux tours s'effondrant sur elles-mêmes.

A/ Michal Kosakowski : L'exhumation du déjà-vu[465]

Le 11 septembre 2001, les caméras de télévision de la chaîne d'information en continue CNN, aussitôt relayées par les chaînes du monde entier, se

465 Ce chapitre reprend en partie notre article : « 11 septembre 2001 : démythification hollywoodienne ou mythification du réel ? *Just Like the Movies* et l'inquiétante étrangeté du déjà-vu » in *Le Cinéma américain face à ses mythes : une foi incrédule*, Revue Cycnos volume 28 n°2, Paris : L'Harmattan, 2012.

braquent sur les deux tours du *World Trade Center* et rendent compte par l'image et en direct des attaques sur Manhattan, décrites comme inimaginables, comme si le contrechamp mental de l'Amérique se réalisait sous les yeux ébahis d'un monde globalisé. Pourtant, les attaques étaient-elles vraiment inimaginables ? Face à ces images, le téléspectateur n'a-t-il jamais ressenti une étrange sensation de déjà-vu le renvoyant à sa propre mémoire de cinéma, brouillant ainsi irrémédiablement sa perception du réel ?[466] Car que voit-il donc sur les écrans du monde entier ? L'inimaginable vérité d'une réalité ou bien le *sequel*, la suite cinématographique d'une mémoire imaginée à Hollywood ?[467] Jusqu'à cette date, le cinéma américain jouait avec délectation de la disproportion entre les apocalypses qu'il pouvait imaginer et la stabilité du monde réel. Les attaques ont mis brutalement à niveau le catastrophisme ludique des films avec la réalisation machiavélique et bien réelle d'un programme terroriste. La capacité conjuratoire de la fiction s'efface, et avec elle l'exclusivité démiurgique détenue par les studios. C'est sans doute le philosophe slovène Slavoj Žižek qui a le mieux résumé le statut problématique du 11-Septembre, véritable coma optique frappant de stupeur les masses sous l'angle des prises de vue démultipliées. Le jour des attentats, tous les téléspectateurs ont peu ou prou pensé : « la réalité a dépassé la fiction ». Žižek, quant à lui, en suivant Guy Debord, dit exactement le contraire dans *Bienvenue dans le désert du réel*, son essai titré d'une réplique du film

466 L'étrange sensation de déjà-vu a d'ailleurs pu être éprouvée par le téléspectateur français qui, devant sa télévision l'après-midi du 11 septembre 2001, a fait l'expérience subliminale d'un fragment du film *Starwars*. Les images sont insérées dans notre annexe DVD.

467 « Pour la grande majorité des gens, les explosions du World Trade Center sont des événements qui ont eu lieu à la télévision : une manière de cadrer l'image qui ne peut pas ne pas évoquer les scènes spectaculaires des films catastrophes », Slavoj Žižek, *Bienvenue dans le désert du réel*, *op. cit.*, p. 31.

Matrix :

> Ce qui a eu lieu le 11 septembre, c'est l'entrée de cet écran fantasmatique dans notre réalité. La réalité n'a pas fait irruption dans l'image : c'est l'image qui a fait irruption dans notre réalité[468].

Ce jour-là, ce n'est effectivement pas le réel qui s'est éloigné dans sa représentation, mais bien l'inverse. Qui ne s'est pas livré *in petto* au jeu cinéphile pervers consistant à inventorier les films catastrophe dans lesquels les terroristes n'ont eu qu'à puiser pour échafauder leur attaque dévastatrice ?

Le réalisateur Michal Kosakowski fait partie de ceux-là[469], mais a poussé l'idée à son extrême : son court métrage, réalisé en 2005 et baptisé *Just Like the Movies*[470], recense ces blockbusters de manière exhaustive et fascinante. Grâce à la juxtaposition de plans extraits de cinquante-deux longs métrages américains réalisés entre le début des années soixante dix et 2001, et montés selon une logique chronologique implacable, le déroulement des événements de cette journée particulière apparaît avec une profusion de détails, étonnamment réalistes. Du thriller paranoïaque (*3 Days of the* C*ondor, Marathon Man, Taxi Driver*, etc.) aux blockbusters mondialisés (*Independence Day, Die Hard, Godzilla*, etc.), en passant par les

468 *Ibid.*, p. 39.

469 « When the first tower collapsed, I immediately had this one image from *Godzilla*, Roland Emmerich's film from 1996, when Godzilla steps through a building and it collapses. I had this image immediately in my mind because it was so... it was the same perspective, it was the same color, and everything was like that. I said, "what the fuck is going on ?" », Michal Kosakowski, interview sur http://chiefmag.com/Issues/1/features/Just Like The Movies.

470 Le court métrage est inséré dans notre annexe DVD.

incontournables du film catastrophe (*Earthquake, Deep Impact, Passenger 57*, etc.), tout un pan du cinéma hollywoodien semblait avoir pressenti le désastre et Kosakowski a décidé de nous le prouver. Pour une durée de dix-huit minutes, il a visionné sur quatre ans plus de six cents films hollywoodiens et en a extrait cinquante-deux citations visuelles pour les monter de manière à respecter le déroulement linéaire d'une journée dans la ville de New York, partant des petites heures du matin jusqu'à la tombée de la nuit. Afin d'assurer à ce collage un déroulement souple, bien que tous les films choisis partagent une grammaire suffisamment homogène qui autorise à jouer de l'interchangeabilité de ses images, Kosakowski emploie toutes les ressources du montage cinématographique : fondus enchaînés, raccords sémantiques, plans de réactions, champs-contrechamps, ralentis, écrans noirs, plans subjectifs.

Au-delà de la prouesse technique, la re-présentation de cette journée iconique proposée dans le court métrage soulève de nombreuses questions, notamment autour d'une dialectique entre fiction et réalité, ou plus précisément entre démythification hollywoodienne et mythification du réel, dans leur construction de ce que nous définirons comme une « hyperréalité fictionnelle ». Nous verrons par exemple comment l'effet d'inquiétante étrangeté ressenti à la découverte de ces récits proleptiques, voire prophétiques, renvoie au constat assez troublant des affinités formelles entre ces fictions et les techniques narratives employées par quantités de documentaires relatant l'événement.

CITATIONS DU RÉEL

Chaque séquence de *Just Like the Movies*, si elle est issue du réservoir hollywoodien, n'en décrit pas moins le quotidien d'individus new-yorkais : le jour se lève sur Manhattan, le réveil marque six heures, l'heure pour chacun de préparer la journée à venir. L'effet produit est celui d'une séquence narrative à focalisation externe et à points de vue multiples. Footing pour les uns, petit-déjeuner pour les autres, l'hyperréalité de ces scènes et le traitement « objectif » des événements filmés nous rapprochent des codes du documentaire, si ce n'étaient les visages reconnaissables des acteurs superstars (Robert De Niro, Dustin Hoffman, Charlie Sheen, Jean Reno, etc.). Les premières minutes du court métrage plongent donc le téléspectateur dans un vertige du faux vraisemblable, car, sachant certes qu'il regarde un film de fiction, celui-ci sait néanmoins la véracité de ce qui lui est décrit : « Quoique reflet de formes et de mouvements réels, le film est reconnu irréel par le spectateur, c'est-à-dire imaginaire »[471]. C'est par cet imaginaire, évoqué ici par Edgar Morin, que la participation du téléspectateur, ne pouvant s'exprimer en acte, devient intérieure, ressentie. Sa passivité, son impuissance, le mettent en situation régressive : nous plongeons dans le *pathos*, hypersensibles, lorsque nous sommes privés de nos moyens d'actions face à l'hyperréalité des scènes montrées. Ces diverses citations du réel brouillent ainsi immanquablement nos perceptions mnésiques jusqu'à l'hallucination et au sentiment de déjà-vu.

471 Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris : Éditions de Minuit, 1956, p. 157.

> [le cinéma] établit une scène qui n'est jamais en dehors de l'histoire dans la mesure où l'histoire de ce siècle est en grande partie faite de représentations cinématographiques, et s'est du coup fabriquée sous la forme de spectacles cinématographiques[472].

Au-delà même de cette vision de l'histoire comme spectacle, décrite ici par le philosophe Jean-Louis Comolli, l'émergence massive des films catastrophe à partir des années soixante dix ne traduit rien d'autre qu'une volonté d'inventer les pires événements afin de les conjurer, de les annihiler. On se disait alors que pour contrôler la réalité, il suffisait de la prévoir, de la fabriquer en tant qu'événement filmique. Mais, le 11 septembre 2001, l'Histoire opère un retour ultra-violent, et l'effondrement du *World Trade Center* rattrape la fiction par la réalité. Les destructions massives orchestrées par le cinéma n'auront servi à rien. Comme « pré-vues », les deux tours se sont effondrées, et comme prévu, les images de l'effondrement furent conformes à l'esthétique et aux codes du genre. Mais les fictions « préventives » (comme peut-être les guerres du même nom) n'ont prévenu d'aucun réel. Cette « passion du réel », concept d'Alain Badiou repris par Žižek, atteint rapidement son apogée dans le court métrage, lors de la séquence de l'effondrement des tours et de cette épaisse fumée de cendre qui recouvre tout, où la sensation de déjà-vu se fait la plus prégnante. Žižek

472 Jean-Louis Comolli, « Le miroir à deux faces », in *Arrêt sur histoire*, éd. J-L COMOLLI et Jacques RANCIÈRE, Paris : Centre Georges Pompidou, 1999, p. 13.

nous demande : « la question que nous aurions dû nous poser en regardant les écrans de télévision le 11 septembre est tout simplement celle-ci : où avons-nous déjà vu cela mille fois ? »[473]. La réponse nous est apportée par le court métrage de Kosakowski : dans notre mémoire cinématographique, dans notre inconscient culturel mondialisé.

Cette mémoire collective joue ici à plein tandis que le téléspectateur est surpris dans sa propre hallucination, telle que définie ici par Edgar Morin : « L'hallucination mêle dans la même osmose l'irréel et le réel, non seulement pour attribuer à la réalité les charmes de l'imaginaire, mais aussi pour conférer à l'imaginaire les vertus de la réalité »[474]. C'est d'ailleurs peut-être par peur d'hallucination, un peu comme ces enfants capables de revoir le même film sans se lasser, sans cesser d'en être impressionnés, que chacun a revu les faits télévisés en boucle afin de se persuader que les plans diffusés sur les écrans du monde entier n'étaient pas issus d'une fiction mais bien du réel. Les images des tours jumelles en flammes au centre d'un plan d'ensemble sont bien cadrées et à juste distance, les commentateurs ont, sans peine, qualifié l'instant d'exceptionnel et accentué l'impression que le téléspectateur vivait un moment d'histoire grâce à sa télévision. Le court métrage de Kosakowski se charge alors de renvoyer le téléspectateur face à son hallucination en donnant à ce moment d'histoire son caractère fictionnel.

CODES DU DOCUMENTAIRE

473 Žižek, *op. cit.*, p. 39.
474 Morin, *op. cit.*, p. 213.

Les techniques narratives et l'imagerie employées par quantité de documentaires relatant l'événement, comme celui des frères Naudet par exemple[475], font étrangement écho aux dispositifs mis en place dans les récits de fiction. Jules et Gédéon Naudet étaient à New York au moment des faits pour tourner un film sur les pompiers de la ville. Leur documentaire commence donc par montrer la vie ordinaire de la caserne de *Lucky 7*, et le téléspectateur, qui en suit les moindres détails, devient parfois impatient. Car les séquences sont très loin de ce qu'évoque le titre du film (« New York : 11 Septembre ») : l'envie de voir du téléspectateur, devenu voyeur, interroge sa propre pulsion scopique. De ces scènes ordinaires de l'avant 11-Septembre se dégage une sorte d'insouciance, d'innocence, qui fait étrangement écho aux premières séquences du court métrage de Kosakowski. En effet, ce genre de documentaire s'avère reconduire les mêmes procédés de monstration, notamment en ce qui concerne la temporalité linéaire, la focalisation externe, la multiplication des angles de prises de vue, le montage serré créant un suspense, etc. Un autre documentaire, commandé et diffusé par *History Channel* le 11 septembre 2008 aux États-Unis, intitulé *102 Minutes that Changed America*[476], propose lui aussi un semblant de temps réel, un temps reconstitué *a posteriori*, recomposé. Le dispositif de l'incrustation sur l'écran de l'heure, des minutes et des secondes qui s'égrènent simule une ligne du temps respectée, à la manière de la série *24*, à mesure que le film juxtapose les points de vue sur un effondrement, dans sa course folle, et fausse, avec

475 *New York : 11 Septembre*, Jules et Gédéon NAUDET, *op. cit.*, 2002.
476 Réalisé par Nicole Rittenmeyer pour Siskel/Jacobs Production, A&E Television Networks, 2008.

le temps réel, à l'inverse du film de Fiorenza Menini que nous avons évoqué plus haut. Le montage simule donc ici aussi la réalité du choc et dissimule les techniques cinématographiques de recomposition, de réajustement du réel qui travaillent notre ère du simulacre. L'événement est dramatisé par l'insertion d'une musique en fond sonore, mêlée aux sirènes hurlantes, aux commentaires radio et télé, aux cris de panique des passants. Le documentaire aligne les films amateurs des quatre coins de Manhattan, aux images tremblantes, floues et saccadées, alternant efficacement entre des plans larges, des plans serrés sur les visages, des hors-champs, des contre-plongées, des vues d'hélicoptère ou du bas des tours. Nous le voyons bien, cette « téléréalité » n'est qu'un excès de voyeurisme, « mégaloscopique »[477] comme la définirait Paul Virilio, où la norme deviendrait « celle d'une pulsion scopique qui submerge la conscience du spectateur »[478]. La mécanique de ce documentaire, véritable mise en scène du choc, renvoie encore étonnamment à celle utilisée dans beaucoup de blockbusters repris dans le court métrage de Kosakowski. Celui-ci laisse ainsi penser que le cinéma hollywoodien, loin de se contenter d'avoir soi-disant scénarisé les événements, en avait déjà aussi établi le storyboard.

Si les images « réelles », documentaires, du 11-septembre ont inventé la version moderne du film catastrophe, en reprenant sa dialectique (le bien contre le mal), sa typologie de caractères propres à l'identification (le pompier, le rescapé, le badaud), ses effets de suspense (les sauveteurs déboussolés à l'intérieur des tours),

477 Paul Virilio, *Le Futurisme de l'instant : Stop-Eject*, *op. cit.*, p. 79.
478 *Ibid*.

nous allons voir que le court métrage de Michal Kosakowski réhabilite ces dispositifs en mythifiant le réel.

LE LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE

> Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». (...) C'est donc toujours le récit d'une création : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. (...) Les mythes décrivent les diverses, et parfois dramatiques, irruptions du sacré dans le monde »[479].

Indéniablement, l'effet de répétition *ad nauseam* de ces images d'avions s'encastrant dans les tours, conjugué à l'effet de sidération des téléspectateurs, à l'incapacité momentanée des médias à toute analyse, a donné naissance à ce nouveau « temps fabuleux des commencements », dont le mécanisme a tout de suite initié le processus de sacralisation, où les hommes deviennent des êtres presque surnaturels (les pompiers et la figure du héros) et où l'événement acquiert un caractère magique, en voie de fictionnalisation. Le 11-septembre, en tant qu'instant mythique, devient ainsi une construction du réel, qui symbolise un chagrin collectif, un deuil mondialisé, mais qui par là même efface la douleur personnelle, intime. Eliade ne nous dit pas autre chose dans sa définition du mythe : « *Mythos* dénote tout ce qui ne peut exister

479 Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, 1963, p. 16.

réellement »[480]. Le basculement quasi instantané du réel au mythe, qui détourne l'horreur du présent vers une instance de communion sacralisée, renvoie inévitablement à l'analyse sémiotique de Roland Barthes : « La fonction du mythe, c'est d'évacuer le réel : il est, à la lettre, un écoulement incessant, une hémorragie, ou, si l'on préfère, une évaporation, bref une absence sensible »[481]. L'évaporation du réel par appropriation, par « vol de langage »[482] reflète le processus de mythification de l'événement qui est ici mis en exergue par Kosakowski grâce au langage cinématographique. Et au-delà de cette représentation de la réalité, parce que « le mythe (...) est un système de communication, c'est un message »[483], les extraits méticuleusement choisis par Kosakowski agissent comme « mythographes », transformant l'événement en symbole magique, en icône totémique, que les images de ces hommes et femmes sautant dans le vide viennent sans fin re-présenter[484].

LE LANGAGE MUSICAL

Contre toute attente et à rebours des clichés sur les films catastrophe, Kosakowski a choisi d'éliminer de la bande sonore toute allusion au désastre pour lui préférer une partition musicale inattendue, signée Paolo Marzocchi, renvoyant le téléspectateur au cinéma muet du début du vingtième siècle. Puisqu'à l'aube du

480 *Ibid*., p. 12.

481 Roland Barthes, *Mythologies*, Paris : Éditions du Seuil, 1957, p. 230.

482 *Ibid*., p. 217.

483 *Ibid*., p. 193.

484 En insérant dans son film de nombreux plans de chutes de corps dans le vide, Kosakowski démonte la censure mise en place par les médias immédiatement après les attentats et plonge le téléspectateur au cœur de son propre imaginaire jusqu'alors bridé. Les fictions hollywoodiennes ont bel et bien dépassé les images véhiculées par les médias du monde entier, sauf qu'à la fin, aucun *Superman* ou *Spider-man* ne viendra réparer le chaos car les super-héros sont relégués hors-champ.

cinématographe, en effet, le son n'existait pas, la projection de films était souvent accompagnée par un piano, pour des raisons multiples : couvrir le bruit du projecteur, distraire l'oreille, renforcer le découpage mais aussi le lien entre les différentes scènes du film, prolonger la tradition des spectacles audiovisuels antérieurs au cinéma muet (ballet, spectacles de cirque, de magie, etc.), ou peut-être encore rassurer les spectateurs dans le noir[485]. L'accompagnement renforçait le rythme et l'émotion. Mais sa fonction expressive, qui amènera d'ailleurs Igor Stravinski à la comparer à du « papier peint »[486], est détournée par Kosakowski et contribue ainsi à déplacer encore l'événement vers sa mythification, en ancrant les images dans notre imaginaire de spectateur nourri aux films d'Harold Lloyd et de Charlie Chaplin. Ce choix, qui rejoint l'idée selon laquelle la présence de la musique dans les salles est justifiée par le fait qu'elle peut fonctionner comme antidote pour protéger le spectateur de l'effet hypnotique des images, comme élément de « distanciation » (la référence au *Verfremdungseffekt* de Bertolt Brecht est évidente), reprend à son compte l'approche de Theodor Adorno et d'Hanns Eisler évoqué dans leur ouvrage sur la musique au cinéma, écrit en 1947 :

> La musique de cinéma a le *gestus* de l'enfant qui chante dans le noir. La

485 Kurt London évoque d'ailleurs l'obscurité qui appelle nécessairement la musique, puisqu'il y a « quelque chose dans l'être humain qui refuse, rejette le silence ». La musique peut rassurer le spectateur tel « l'enfant qui chante dans le noir ». London associe à l'exigence purement psychologique, celle esthétique, car d'après lui le film, art du mouvement, ne peut être bien compris sans le son qui l'accompagne. Kurt London, *Film Music*, New York, NY : Arno Press, 1976, p. 27-28.

486 « Igor Stravinsky on Film Music ». Article paru dans *The Musical Digest* de septembre 1946, reproduit sur le site de la *Film Music Society* : http://www.filmmusicsociety.org/news_events/features/2003/101003.html.

> véritable raison de la menace n'est pas en définitive celle pour laquelle autrefois les gens s'émouvaient devant des images muettes comme à l'apparition d'un fantôme. Les sous-titres avaient déjà fait ce qu'ils pouvaient pour leur venir en aide. Mais à la vue des masques gesticulants, les gens s'éprouvèrent comme étant eux aussi des êtres de cette sorte, comme aliénés à eux-mêmes. Et pas loin de « perdre » la parole. L'origine de la musique au cinéma est indissociable du déclin du langage parlé tel qu'il est décrit par Karl Kraus. Dès lors, on comprend mieux pourquoi on n'a pas eu l'idée d'utiliser dans les débuts du cinéma le procédé apparemment le plus facile : accompagner le film de dialogues confiés à des récitants dissimulés comme dans le théâtre de marionnettes ; on n'a pensé qu'à la musique qui pourtant n'avait aucun rapport avec l'action dans les vieux films d'épouvante et les farces.[487]

Ainsi, en mettant l'individu à distance, en l'isolant peut-être, la musique de cinéma crée une temporalité de récit, mais en même temps sa présence est justifiée par le fait qu'elle peut susciter des réactions collectives du public, par rapport à un détail ou à un personnage qui sont alors soulignés par sa présence. Face au film de Kosakowski, le téléspectateur est d'abord déstabilisé par la musique, mais il est aussi entraîné dans le processus de « rupture avec le temps quotidien, [qui] crée un temps de représentation »[488]. Le choix du piano des temps premiers du cinématographe, mythologique, nous répète « il était une fois » et nous éloigne un peu plus de l'événement.

487 Theodor W. Adorno et Hanns Eisler, *Musique de cinéma,* Paris : L'Arche, 1972, p. 84-85.
488 Michel Chion, *La Musique au cinéma*, Paris : Bordas, 1995, p. 39.

Siegfried Kracauer, célèbre critique de cinéma allemand, cite sa propre expérience de spectateur[489], qui semble bien illustrer cette idée : il se souvient de projections dans un cinéma de quartier, lorsque la musique était assurée par un pianiste ivre qui, tous les soirs, selon son taux d'alcoolémie, jouait une musique différente. À chaque fois, le spectateur avait, pour le même film, une histoire différente. Le pianiste ne regardait pas les images à l'écran, et les images photographiques en mouvement prenaient alors des significations nouvelles à chaque projection. « Le pianiste ivre » de Kracauer constitue un cas peut-être exceptionnel mais il démontre l'importance, la responsabilité de l'accompagnement musical – improvisé ou fixé – qui donne sa propre interprétation du film et donc ici sa (re)lecture des événements tragiques véhiculés par les images médiatiques.

LA PLACE DU (TÉLÉ)SPECTATEUR

La relecture des événements, à travers ce court métrage vertigineux, cette vision fascinante, en cinémascope, interroge au passage le téléspectateur sur l'ambiguïté de son plaisir à ressentir les frissons de l'angoisse devant des images de catastrophe. Le plaisir voyeur du téléspectateur réside dans le fait qu'il peut savourer intensément sans jamais s'impliquer physiquement. Si le spectateur-voyeur est le plus distant physiquement dans la relation, il s'avère, toutefois, le plus puissant. Car la place du voyeur procure un sentiment de pouvoir : le téléspectateur regarde

489 Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Princeton, NJ : Princeton UP, 1997, p. 137-138.

l'événement avec toute la complaisance de celui qui n'est pas impliqué personnellement, comme le spectateur au cinéma regarde un film catastrophe et domine l'événement. Hors d'atteinte, il se sent en sécurité. Mais son regard comprend pourtant un sentiment qu'il ne peut entièrement éliminer : la honte. Car même si celui-ci ne risque pas d'être atteint sur le plan physique par le désastre qui se déroule à l'écran, il est, néanmoins, compromis par son rôle de voyeur, celui qui voit illicitement, sans agir, contaminé par ces images révélées, honteuses et fascinantes. Les plans de blockbusters hollywoodiens contaminent en effet un réel déjà médiatisé : comme Kosakowski, le téléspectateur n'a pu s'empêcher de penser, honteusement peut-être, à quelque film à grand spectacle devant son écran de télévision ce 11 septembre 2001. Jusqu'à ce jour, il se disait : ce que le réel ne peut pas faire, la fiction le réalise, et les films de super-héros qui viennent sauver une humanité en danger sont là pour me rassurer. Pourtant ici, comme le démontre la réalisation de Michal Kosakowski, la fonction cathartique du cinéma est pour une fois totalement annihilée par la connaissance préalable d'un acte bien plus terrifiant parce que bien réel.

Jean Baudrillard, dans *L'Esprit du terrorisme*, s'interrogeait : « Plutôt que la violence du réel soit là d'abord, et s'y ajoute le frisson de l'image, l'image est là d'abord, et s'y ajoute le frisson du réel. Quelque chose comme une fiction de plus, une fiction dépassant la fiction »[490]. Dans la lignée de cette mise en abyme évoquée par Baudrillard, Michal Kosakowski montre au travers de son court métrage l'aspect

490 Baudrillard, *op. cit.*, p. 39.

spéculaire de notre société spectaculaire, en mettant en miroir, en équivalence hasardeuse, notre mémoire réelle et notre mémoire fantasmée. Et face à l'indiscernabilité de la réalité et de la fiction, autrement dit de l'événement et de l'image, c'est toujours la fiction qui, *in fine,* semble gagner la partie. Mais après le 11 septembre 2001, le spectateur-voyeur est forcé de se demander : où va le film catastrophe hollywoodien ? À l'instar des « 26 secondes » documentant l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy, filmées par Abraham Zapruder et théorisées par Jean-Baptiste Thoret[491], qui ont, selon lui, hanté le cinéma américain des années soixante dix, on peut alors risquer une hypothèse connexe : les quelques secondes de réalité des avions s'encastrant dans les tours inhibent-elles le traitement cinématographique du 11-Septembre ?[492] Les points d'impact des avions, multi-diffusés comme une onde infinie, un virus visuel, constituent peut-être une sorte de point aveugle, de plan émasculant le cinéma catastrophe américain, comme l'image des Kennedy dans la limousine présidentielle en 1963 a longtemps hanté les psychés américaines.

Michal Kosakowski, dans sa volonté d'intégrer l'événement du 11-septembre dans la mythologie holywoodienne, construit ainsi une œuvre entre fiction et réalité que nous pourrions décrire comme « pré-apocalyptique ». Comme un miroir inversé, *The Road*[493], le roman post-apocalyptique de Cormac McCarthy publié

491 Jean-Baptiste Thoret, *26 secondes, l'Amérique éclaboussée*, Paris : Rouge Profond, 2003.

492 Voir les tentatives hollywoodiennes de traiter purement du 11-septembre, type *World Trade Center* d'Oliver Stone par exemple.

493 Cormac McCarthy, *The Road*, New York, NY : Knopf, 2006.

la même année, opère quant à lui une mise à distance de l'événement, une oblitération consciente de celui-ci en tant qu'objet d'étude afin de mieux le mettre en exergue. En jouant avec l'absence d'explication et l'indétermination de la catastrophe décrite dans son roman, McCarthy renforce la présence des attentats de New York dans l'imaginaire du lecteur. En effet, nulle part dans la narration n'apparaîtra la moindre évocation au 11-septembre ; le lecteur pourtant, dans sa proximité temporelle et affective avec l'événement, ne pourra manquer d'y tisser des correspondances obliques et d'y déchiffrer ainsi la vision sombre et nihiliste de l'auteur face au monde contemporain. Le roman de McCarthy, épure au réalisme implacable et angoissant, est bien né sur les cendres du 11-septembre mais il déborde celui-ci, l'allégorise en figurant un monde de l'après, une nouvelle mythologie de la catastrophe.

B/ Cormac McCarthy : Une apocalypse post-11-septembre ?

The Road met en scène un père et son fils marchant vers le sud, à travers un paysage dévasté et vidé de presque tous ses habitants, après une catastrophe dont le lecteur ne saura jamais rien. Le voyage erratique, d'une région du nord jugée dangereuse[494] vers un sud guère plus engageant, rythme et structure la narration en une série de paragraphes courts, sans chapitres ni sections, égrenant les quelques

494 « There'd be no surviving another winter here », *ibid.*, p. 4.

rencontres et événements du périple comme autant d'étapes vers une destination incertaine, pour les deux protagonistes comme pour le lecteur. Cette dimension de voyage inscrit le roman dans la longue tradition d'une littérature américaine tournée vers l'inconnu, vers la découverte, ces *road trips* rendus populaires par John Steinbeck ou encore Jack Kerouac. Chez McCarthy cependant, la route n'est ni prometteuse ni ouverte, mais plutôt sur le point de disparaître, sous les cendres. Le voyage n'a donc rien d'une progression linéaire et libératoire qui fuirait un est vétuste pour rejoindre un *El Dorado* riche en promesses ; il est au contraire comme un retour en arrière, du nord vers le sud, à travers un espace vide, mort, où rien ne semble pouvoir survivre. Lieu où l'on se cache, où l'on se terre, le décor toujours trop grand met en scène une poétique de la cendre, bien plus prégnante que celle des ruines du Gothique, ancrant un sentiment mêlé d'effroi et de nostalgie. Plus qu'une renaissance d'un Sublime dans un monde dévasté par le feu, il incarne une entropie réduite à l'échelle minuscule de l'humain. Le paysage décrit est d'ailleurs toujours infini mais indéfini, indistinct, indéterminé, il est en fait toujours le même : un immense terrain vague couvert de cendre, tel le paysage désolé décrit en 1922 par T.S. Eliot,

> Here is no water but only rock
>
> Rock and no water and the sandy road
>
> The road winding above among the mountains
>
> Which are mountains of rock without water

> If there were water we should stop and drink
>
> Amongst the rock one cannot stop and think [...].[495]

À travers ses descriptions d'espaces éliotiens, McCarthy use et abuse de la couleur grise et de ses nuances pour contaminer toute sa narration : l'accumulation lexicale de ces gris fonctionne comme une chape sur le roman qui évacue toute lumière, uniformise tout l'espace en un monochrome du dénuement.

PARTOUT, LA CENDRE

Bien qu'il n'y ait jamais aucune référence explicite au 11-septembre dans le roman, la surabondance des images auxquelles les attaques sont associées contamine tout le paysage décrit jusqu'à transformer celui-ci en un *Ground Zero* immense, béant, ayant englouti le territoire américain dans son ensemble. Le lecteur, comme les deux protagonistes, se retrouve ainsi au beau milieu d'un paysage lunaire : la figure métonymique de la cendre et tout le champ sémantique qui l'entoure imprègnent tout le roman jusqu'à l'étouffement[496] car, dans le monde post-apocalyptique de McCarthy, « tout a été réduit en cendre »[497]. S'il y a bien deux personnages principaux, errant sur les routes dévastées, il y a aussi et surtout

495 T.S. Eliot, *The Waste Land and Other Poems*, London : Faber and Faber, 1972, p. 37. Cette proximité littéraire avec Eliot n'est pas fortuite et dépasse les descriptions de paysages. Dans les pages suivantes, nous aurons l'occasion d'évoquer la portée spirituelle et religieuse qui unit les deux œuvres.

496 Les particules cendreuses contaminent jusqu'aux poumons du père, le condamnant à une mort inéluctable, sa vie ne tenant elle aussi qu'à un souffle : « The ashes of the late world carried on the bleak and temporal winds to and fro in the void. Carried forth and scattered and carried forth again. Everything uncoupled from its shoring. Unsupported in the ashen air. Sustained by a breath, trembling and brief », McCarthy, *op. cit.*, p. 11.

497 « all was burnt to ash », *ibid.,* p. 14.

l'omniprésence des cendres qui les accompagne partout dans leur périple, prenant ainsi la place d'un troisième protagoniste. Le choix lexical effectué par McCarthy, univoque dans les termes, redondant jusqu'au malaise, n'a pas qu'une valeur de décor personnifié, il renvoie *in fine* le lecteur vers un « avant », les cendres n'étant par définition que les traces visibles d'un passé disparu, la mémoire d'une histoire engloutie, au même titre que la figure des ruines chez Walter Benjamin[498]. Au niveau de la narration en effet, les cendres fonctionnent comme la métaphore du souvenir, celle de traces mnésiques qui continuent de faire vivre la mémoire. En outre, c'est la condition du souvenir lui-même qui est interrogée, mise à mal. En traversant une ville calcinée et abandonnée, ressemblant étrangement au New York du 11-septembre[499], le père, en voulant protéger son fils d'une vision macabre et certainement traumatisante d'un « cadavre desséché comme du cuir »[500], formule un avertissement sonnant tel un adage : « the things you put into your head are there forever »[501]. L'enfant lui demande alors : « you forget some things, don't you? »[502]. Sans le savoir, la réponse du père invoque un concept clé du traumatisme, le retour du refoulé : « Yes. You forget what you want to remember and you remember what you want to forget »[503]. Ce passage très court, au détour d'un paragraphe, souligne bien l'importance du souvenir, bon ou mauvais, conscient ou inconscient, dans la construction du moi, qu'il soit intime ou

498 Pour le philosophe, la figure de la ruine symbolise en effet la quintessence de l'Histoire, la marque d'un passé qui entre en collision avec le présent. Voir Walter Benjamin, *Origins of German Tragic Drama*, New York, NY : Verso, 1998, p. 178.

499 « cars in the street caked with ash, everything covered with ash and dust », McCarthy, *op. cit.,* p. 12.

500 « a corpse in a doorway dried to leather », *ibid.*, p. 12.

501 *Ibid.*, p. 12.

502 *Ibid.*, p. 12.

503 *Ibid.*, p. 12.

collectif. Lorsque seul subsiste le souvenir, après que tout a disparu sous les cendres, garder en mémoire et ne rien oublier est donc selon McCarthy le seul véritable travail à accomplir pour permettre la transmission :

> A forest fire was making its way along the tinderbox ridges above them, flaring and shimmering against the overcast like the northern lights.[...] The color of it moved something in him long forgotten. Make a list. Recite a litany. Remember.[504]

Mais à mesure que la narration progresse et que la lutte entre mémoire et oubli se fait plus difficile pour le père, ce « souviens-toi ! » shakespearien disparaît lui aussi lentement sous les couches de cendres neigeuses et grises :

> The world shrinking down about a raw core of parsible entities. The names of things slowly following those things into oblivion. Colors. The names of birds. Things to eat. Finally the names of things one believed to be true. More fragile than he would have thought. How much was gone already? The sacred idiom shorn of its referents and so of its reality. Drawing down like something trying to preserve heat. In time to wink out forever ».[505]

Roman dystopique par excellence, *The Road* interroge la relation au passé, met en cause le travail de la mémoire. Il tend ainsi un miroir sévère sur le monde

504 *Ibid.*, p. 31.
505 *Ibid.*, p.88-89.

contemporain mais reste pourtant toujours en lien avec lui, à travers les allégories, évocatrices de notre monde de l'après 11-septembre. Celles-ci représentent ainsi le point nodal autour duquel l'histoire d'un pays et l'espace fictionnel peuvent s'articuler. Ces images, au cœur du roman, permettent à McCarthy d'inscrire les attaques dans une mythologie fondatrice, une histoire des États-Unis toujours associée à la violence. Il utilise en effet les images du 11-septembre, partagées par un imaginaire commun, pour dépeindre un monde américain dévasté, en proie à sa propre violence, et, ce faisant, il fait entrer le 11-septembre dans la légende étasunienne, au même titre qu'un autre traumatisme, celui d'Hiroshima, invoqué peut-être lui aussi entre les lignes du roman. Les paysages d'apocalypse peuvent en effet rappeler aussi une dévastation nucléaire à l'échelle nationale. Car, si l'apocalypse renvoie à une expérience poussée dans ses limites, celles-ci sont ici précisément symbolisées par la figure des cendres qui renforce la violence de l'histoire américaine, liant celle du 11-septembre à celle d'Hiroshima donc. De toutes les descriptions présentes dans le roman, deux sont particulièrement évocatrices du 11-septembre. La première est une scène dans laquelle le père et l'enfant sont forcés de mettre des masques pour pouvoir respirer un air saturé de cendre : « The grainy air. The taste of it never left your mouth »[506], nous dit le narrateur. Ce moment de survie renvoie immanquablement le lecteur à l'épais brouillard de cendre qui a enveloppé Manhattan au moment de l'effondrement des tours, et à la vision des masques sur les

506 *Ibid.*, p. 20.

survivants et les sauveteurs, dans les jours qui ont suivi, conscients peut-être de respirer à travers ces cendres les restes pulvérisés de corps humains. La seconde scène se fait jour quelques pages plus loin, pendant l'un des nombreux flashbacks de l'homme, cauchemar renvoyant le lecteur aux survivants fuyant les tours jumelles en flamme :

> People sitting on the sidewalk in the dawn half immolate and smoking in their clothes. Like failed sectarian suicides. Others would come to help them. Within a year there were fires on the ridges and deranged chanting. The screams of the murdered. By day the dead impaled on spikes along the road. What had they done? He thought that in the history of the world it might even be that there was more punishment than crime but he took small comfort from it. [507]

Ce passage donne à lire un résumé allégorique de l'après 11-septembre : les survivants hagards, les premiers secours, la violence « sectaire » engendrée peut-être par la « guerre contre le terrorisme » de l'administration Bush, les victimes empalées symbolisant la violence mise en marche par les attaques sur le sol américain. La dernière phrase quant à elle, comme le reste du roman d'ailleurs, peut être lue comme une élégie macabre célébrant les violences du vingtième siècle. Dans ce contexte de fable allégorique, *The Road* dessine ainsi en creux une Amérique exsangue, dont le souvenir d'opulence n'est plus que cendre et poussière. Car, après l'allégorie

507 *Ibid.*, p. 32-33.

benjaminienne de la ruine, McCarthy nous informe que celle des vingtième et vingt-et-unième siècles pourrait bien être la figure de la cendre, tant celle-ci symbolise la violence de l'histoire récente, de l'Holocauste à Hiroshima, en passant par le 11-septembre. Jacques Derrida, dans son essai hybride de 1999 intitulé « Feu la cendre », avait déjà utilisé cette figure pour définir les traumatismes du vingtième siècle. Selon lui, la cendre, en tant que reste ineffable de signification, porte en elle ce privilège signifiant de la trace, même dans son effacement :

> Cette chose dont on ne sait rien, ni quel passé porte encore cette poussière grise de mots, ni quelle substance vint s'y consumer avant de s'y éteindre, [...] une telle chose, dira-t-on encore qu'elle garde même une identité de cendre ? Au présent, ici et maintenant, voilà une matière – visible mais lisible à peine – qui ne renvoyant qu'à elle-même ne fait plus trace, à moins qu'elle ne trace qu'en perdant la trace qu'elle reste à peine – mais c'est justement ce qu'il appelle la trace, cet effacement.[508]

En ce sens d'effacement qui porte en lui la présence, la prose minimaliste de McCarthy pour décrire un monde de cendre se rapproche de celle de Samuel Beckett, elliptique et fragmentée, dont l'ensemble de l'œuvre peut être vue comme une réponse désespérée aux désolations de la seconde Guerre mondiale, et à l'Holocauste en particulier. Puisque tout (« holos ») est brûlé (« caustos »), la langue, volatile comme la cendre, reste présente, le seul lien tangible avec ce qui a été et qui n'est plus. Son

508 Jacques Derrida, *Feu la cendre*, Paris : Des Femmes Éditions, 1999, p. 25-27.

engagement dans la représentation des limites de la langue peut ainsi se retrouver dans la prose nue de McCarthy lorsqu'il s'agit de décrire un autre spectacle de désolation. Pour les deux auteurs, le désastre apparaît donc dans la béance de la langue dont parle Maurice Blanchot, celle qui omet plus qu'elle ne nomme. Ainsi, *The Road* décrit l'effondrement du projet étasunien dans une langue sèche, presque vide, à travers les errements de deux personnages, tels Vladimir et Estragon[509], ou encore Hamm et Clov[510], prisonniers eux aussi d'un monde en fin, d'une fin du monde ayant perdu tout lien avec une quelconque détermination, temporelle ou géographique. Dans son roman, McCarthy nous décrit lui aussi un monde indistinct, indéterminé, sans nom, et déborde ainsi son objet d'étude, l'Amérique de l'après 11-septembre, pour s'intéresser à sa source, le traumatisme. Si, pour ceux qui ont perpétré les attaques du 11 septembre 2001, détruire le *World Trade Center* c'est punir l'Occident, dans un mouvement métonymique semblable, pour McCarthy, décrire un espace indéterminé, c'est choisir le degré ultime de la destruction de l'espace vital, c'est mettre en place une stratégie narrative qui défamiliarise plus qu'elle ne connecte au monde réel. En cela, le roman ne peut pas être considéré comme une simple fiction sur le 11-septembre puisque sa temporalité dépasse l'événement. Après l'apocalypse en effet, le temps chez McCarthy, comme chez Beckett d'ailleurs, est à jamais suspendu : « he thought the month was October but he wasnt sure. He hadnt kept a calendar for years »[511]. Le récit post-apocalyptique est en soi hors du temps, et s'il

509 Samuel Beckett, *En Attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952.
510 Samuel Beckett, *Fin de Partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957.
511 McCarthy, *op.cit.*, p. 4.

renvoie à un passé, celui-ci aussi semble hors du temps, mythique.

UNE RELECTURE DE LA MYTHOLOGIE EXCEPTIONNALISTE

Dans sa description d'une fin du monde, où toute forme de civilisation a disparu, où les derniers rescapés sont réduits à une sous-humanité affamée, crasseuse et effrayée, le roman de McCarthy semble déconstruire le mythe fondateur américain de l'exceptionnalisme dont nous avons déjà circonscrit les contours dans notre chapitre consacré à la rhétorique politique mise en œuvre dans l'épisode de la série télévisée *The West Wing* intitulé « Isaac and Ishmael »[512]. Dès les années 1830, dans le but d'accélérer l'expansion géographique vers l'Ouest du continent, cette vision de destinée manifeste trouve alors son symbole dans la nature sauvage américaine, la mythique *wilderness* qui sublime les paysages vierges et s'offre comme une terre inviolée, un jardin d'Eden pour un peuple élu. Dans *The Road* pourtant, le sublime des paysages s'est effacé sous les cendres, pour devenir une vaste terre brûlée, stérile et hostile :

> [...] the country as far as they could see was burned away, the blackened shapes of rock standing out of the shoals of ash and billows of ash rising up and blowing downcountry through the waste. The track of the dull sun moving unseen beyond the murk.[513]

512 Cf. pp. 96-107.
513 McCarthy, *op. cit.*, p. 14.

La défiguration de la nature abîme sévèrement le mythe américain exceptionnaliste jusqu'à empêcher toute assimilation du roman aux canons d'une littérature américaine célébrant la frontière comme but ultime : la route suivie par nos deux protagonistes sans noms représente au contraire l'ultime frontière après laquelle il n'y a que la mort. À travers cette déconstruction, McCarthy propose une lecture critique des politiques de l'après 11-septembre mises en place par l'administration Bush et les néo-conservateurs au pouvoir. Celles-ci en effet ont repris l'idéologie exceptionnaliste pour maintenir et développer une hégémonie militaire et économique au-delà des frontières. Cette résurgence d'un « empire américain » explique par exemple la guerre en Irak de 2003 à 2011, l'intervention en Afghanistan à partir d'octobre 2001 et d'autres opérations militaires dans le monde. En ce sens, le regard de McCarthy sur le monde contemporain qui est le sien est sans appel : il reprend de manière oblique et fictionnelle les critiques de chercheurs radicaux tels que Howard Zinn, Marilyn Young ou encore Donald Pease pour qui l'idéologie exceptionnaliste n'est qu'un mythe dangereux, invoqué pour cacher la violence de l'histoire américaine[514].

Cependant, une autre vision se fait jour dans *The Road*, religieuse et théologique, qui semble contradictoire avec la critique de l'exceptionnalisme dont les racines sont éminemment puritaines[515]. Cet héritage puritain de prédestination, de

514 Voir Howard Zinn, *A People's History of the United States: 1492 to Present*. New York, NY : Harper & Row, 1980 ; Marilyn B. Young, « One Empire Under God » in *European Contributions to American Studies*, Volume 55 (Mai 2004) : 8-18, pp. 8-18 ; Donald E. Pease, *The New American Exceptionalism*, Minneapolis, MN : University of Minnesota Press, 2009.

515 Cf. notre analyse p. 101.

providence divine et de valeurs morales contamine en effet la narration de McCarthy, conférant à ce que nous avons décrit comme une allégorie des accents de parabole biblique. *The Road* prend en effet la forme hyperbolique d'un récit digne du Nouveau Testament dont l'exégèse fournirait un enseignement moral qu'il convient de mettre en lumière.

APOCALYPSE SELON S^t^ McCARTHY

> If the lost word is lost, if the spent word is spent
>
> If the unheard, unspoken
>
> Word is unspoken, unheard;
>
> Still is the unspoken word, the Word unheard,
>
> The Word without a word, the Word within
>
> the world and for the world;
>
> And the light shone in darkness and
>
> Against the Word the unstilled world still whirled
>
> About the centre of the silent Word.[516]

Cette strophe, jouant sur les sonorités comme sur les majuscules, est extraite du long poème de T.S. Eliot, écrit en 1930, intitulé « Ash-Wednesday ». Le titre, comme les

516 Eliot, *op. cit.*, p. 59.

références religieuses au Verbe, marque une forte influence de la rhétorique chrétienne chez Eliot[517]. De même, le père dans *The Road*, abandonné dans un monde en perdition, sait que le Verbe divin, aussi ténu et silencieux soit-il, reste son seul viatique : « On this road there are no godspoke men. They are gone and I am left and they have taken with them the world »[518]. Cette correspondance intime avec les vers d'Eliot renforce encore le caractère sacré de la mission du père, qui pourrait bien être le dernier « homme du Verbe ». Quant au titre du poème d'Eliot, il tisse des liens plus étroits encore avec le roman de McCarthy : le chemin suivi par les deux protagonistes dans les cendres d'un monde dévasté n'est-il pas la parabole de ce temps de pénitence, ce temps de prière, d'aumône et de jeûne appelé Mercredi des Cendres (*Ash-Wednesday*), qui prépare à la résurrection du Christ ? N'est-il pas une manière pour le chrétien de s'unir au Christ, qui lui-même a jeûné quarante jours dans le désert pour se préparer à sa mission, celle de sa mort et de sa résurrection ? Le vieillard que l'homme et l'enfant vont aider en lui laissant quelques vivres répond au nom d'Ely. Ce choix de nom, qui n'est qu'un pseudonyme[519], donne à la rencontre son caractère prophétique : dans la Bible, Ely[520] est le pseudonyme que choisit l'annonciateur du messie à la fin des temps. Et puisque chez McCarthy la fin du monde semble proche, celui-ci annoncera :

517 Son poème se lit comme une litanie rituelle associant liturgie sacrée et mystique profane.
518 McCarthy, *op. cit.*, p. 32.
519 « Is your name really Ely?
No. » *ibid.*, p 171.
520 Elijah, ou Elias.

> There is no God.
>
> No?
>
> There is no God and we are his prophets.[521]

Cette réplique, de prime abord hermétique et contradictoire, indique pourtant aux deux errants que si Dieu semble les avoir abandonnés, il faut continuer de croire. En effet, si Beckett dénie toute signification à ce monde absurde qui ne finit jamais[522], McCarthy, lui, pousse ses personnages à persévérer toujours dans leur foi : « We just have to keep going, the man said. Come on. [...] We'll just take it one step at a time. Okay. Dont let go. No matter what »[523]. L'homme et l'enfant doivent « continuer »[524] parce qu'au bout de la route il y a sûrement un salut, une rédemption possible et donc un avenir à construire :

> The man took his hand, wheezing. You need to go on, he said. I cant go with you. You need to keep going. You dont know what might be down the road. We were always lucky. You'll be lucky again. You'll see. Just go. It's all

521 *Ibid.*, p. 170.

522 Hamm : Clov ?
Clov : Oui.
Hamm : Tu n'en as pas assez ?
Clov : Si ! (*un temps*) De quoi ?
Hamm : De ce...de cette...chose.
Clov : Mais depuis toujours. (*un temps*) Toi non ?
Hamm : Alors il n'y a pas de raison pour que ça change.
Clov : Toute la vie, les mêmes questions, les mêmes réponses.
Beckett, *Fin de Partie*, *op. cit.*, p. 17.

523 McCarthy, *op. cit.*, p. 233.

524 « They went on », *ibid.*, p. 234 ; « They went on », p. 235 ; « They went on », p. 236, etc.

> right.[525]

Dans *The Road,* cette volonté de croire, qui ne doit pas mourir, est symbolisée par le feu, qui ne doit pas s'éteindre :

> We are going to be okay, arent we, Papa?
>
> Yes. We are.
>
> And nothing bad is going to happen to us.
>
> That's right.
>
> Because we're carrying the fire.
>
> Yes. Because we're carrying the fire.[526]

Le feu, au sens propre, agent de destruction, figure négative qui brûle les corps et les paysages[527], peut donc aussi se révéler rédempteur au sens figuré, protection symbolique qui offre un refuge d'espoir et de survie. L'attachement à « porter le feu » est ainsi psalmodié tout au long du roman, comme pour tracer une ligne éthique entre Bien et Mal, et s'y tenir :

> We wouldnt ever eat anybody, would we?
>
> No. Of course not. [...]

525 *Ibid.*, p. 278.
526 *Ibid.*, p. 83.
527 « He was as burntlooking as the country, his clothing scorched and black », *ibid.*, p. 49.

> No matter what.
>
> No. No matter what.
>
> Because we're the good guys.
>
> Yes.
>
> And we're carrying the fire.
>
> And we're carrying the fire. Yes.[528]

C'est à la fin du roman, lorsque le père est sur le point de mourir, que l'image du feu va prendre tout son sens spirituel symbolisant la foi :

> It's all right. This has been a long time coming. Now it's here. Keep going south. Do everything the way we did it.
>
> You're going to be okay, Papa. You have to.
>
> No, I'm not. [...]
>
> I want to be with you
>
> You cant.
>
> Please.
>
> You cant. You have to carry the fire.
>
> I dont know how to.
>
> Yes you do.
>
> Is it real? The fire?

528 *Ibid.*, p. 128-129.

> Yes it is.
>
> Where is it? I dont know where it is.
>
> Yes you do. It's inside you. It was always there. I can see it.[529]

La rédemption du père, pécheur condamné chez McCarthy, passe par l'achèvement de sa mission : il sauve son fils, qui n'est autre alors que la figure messianique du Sauveur, offrant par là-même à l'humanité la possibilité d'un avenir. La rhétorique puritaine qui entoure l'idéologie exceptionnaliste américaine n'est donc pas réfutée dans *The Road* mais plutôt reformulée en des termes de post-apocalypse, où la *wilderness* est transformée en terre dévastée, où le peuple élu par Dieu pour (re)construire cette « ville sise au sommet d'un mont »[530] ne se résume plus qu'à un enfant portant le feu en lui. Au sens étymologique du terme, « apocalypse » vient du grec *apo-kálupsis* qui pourrait être traduit par « dévoilement »[531]. Ainsi, *The Road*, roman de l'apocalypse, s'attache-t-il à dévoiler la fin d'un monde plus que la fin du monde, tandis que le rôle messianique de l'Amérique peut se perpétuer dans l'innocence de l'enfant, né après la catastrophe, dans l'espoir d'un dépassement, d'un renouveau. Le sujet du roman n'est donc pas l'événement du 11-septembre en lui-même, mais bien plutôt son intégration dans une histoire américaine toujours avide de mythes. Cette dimension mythique, questionnée par le court métrage de Michal

529 *Ibid.*, p. 278-279.

530 « Vous êtes la lumière du monde. Une ville ne se peut cacher, qui est sise au sommet d'un mont », évangile selon St Mathieu 5:14. Il s'agit de la parabole biblique dite du sel de la terre tirée du Sermon sur la montagne. La métaphore renvoie bien entendu aussi à John Winthrop (voir notre analyse p. 102).

531 Il semble intéressant de noter que le roman débute par un voilement du monde : « Like the onset of some cold glaucoma dimming away the world », *ibid.*, p. 3.

Kosakowski et développée dans le roman de Cormac McCarthy, met la catastrophe du 11-septembre à l'épreuve du temps, de l'histoire qu'il faudra nécessairement réajuster afin de pouvoir avancer vers une éventuelle reconstruction. Ce temps du dépassement nous semble par ailleurs être le cœur de deux romans, que nous proposons à l'étude parce qu'ils nourrissent notre hypothèse d'une évolution diachronique reflétant les différentes étapes du travail de deuil.

2/ LE DÉPASSEMENT DU TRAUMATISME

Dans le prolongement du chapitre consacré au travail de mémoire développé dans notre deuxième partie, nous approfondirons ici notre recherche autour d'une dialectique et de l'entremêlement des deux notions du traumatisme que sont celle de l'intime et celle du collectif, en analysant la figure du lien à renouer dans le roman *The Good Life* de Jay McInerney[532], puis celle du passé à oublier dans celui de Don DeLillo, *Falling Man*[533]. Nous verrons ainsi comment l'événement du 11-septembre, après quelques années de recul, est utilisé par la fiction comme l'arrière-plan d'une histoire intime dans le but de dessiner en creux le possible dépassement d'un traumatisme collectif.

A/ JAY MCINERNEY : RENOUER LE LIEN

Que reste-t-il lorsque l'inimaginable devient réalité, lorsque l'indescriptible se doit pourtant d'être décrit afin d'en faire un symbole « imprescriptible », selon le terme de Vladimir Jankélévitch ?[534] Les mêmes questions

532 Jay McInerney, *The Good Life*, Londres : Bloomsbury, 2006.
533 Don DeLillo, *Falling Man*, *op. cit*.
534 Vladimir Jankélévitch, *L'Imprescriptible*, Paris : Éditions du Seuil, 1986. Dans ce court essai, Jankélévitch

se posent encore et toujours aux auteurs de fiction mis à l'épreuve du 11-septembre. Après cinq années de réflexion, le romancier Jay McInerney, dans son roman polyphonique *The Good Life*, apporte sa réponse, sans appel : il ne reste plus rien que des cendres, dont la connotation religieuse évoque une éventuelle expiation, tel le Mercredi des cendres déjà présent en filigrane dans le roman de Cormac McCarthy, et de la poussière, elle-même proche apparentée au destin inéluctable des corps : « Ash Wednesday. The debris – the paper and sooty dust – had surged up the avenues »[535]. Plus rien donc, si ce n'est le lien, ténu, fragile, qui soutient encore les hommes et les femmes qui ont vécu le choc de la catastrophe ; un lien comme unique issue permettant de faire face à l'anéantissement, d'accepter l'absurdité de l'événement, parce que celle-ci est, selon Albert Camus, « pour le moment leur seul lien »[536]. Les protagonistes du roman se débattent ainsi comme ils le peuvent contre leur propre vulnérabilité en recherchant les moteurs essentiels à leurs vies, en se rapprochant les uns des autres, par le biais de la fraternité, dans la mesure où ces liens subsistent, comme les dernières lignes de flottaison qui protègent encore ces destins rescapés de l'absurdité d'un tel acte.

Lien social et solidaire jusqu'alors nié par une génération cynique et revenue de tout qu'est l'élite new-yorkaise, lien régressif du retour à la Mère et au temps de l'innocence perdue, lien transgressif enfin de l'adultère et des amours

soutient qu'il faut maintenir « jusqu'à la fin du monde » le deuil de toutes les victimes du nazisme, la mémoire de l'horreur constituant pour le philosophe une obligation morale. Voir en particulier pp. 21-45.

535 McInerney, *op. cit.*, p. 69.

536 Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *op. cit.*, p. 38.

clandestines qui pourraient peut-être tout emporter, autant d'attachements à nouer ou à renouer pour nos protagonistes égarés dans un monde dont le sens semble avoir été perdu. Et pourtant, dans cette nouvelle quête de sens, les héros sont pris dans une dialectique du lien, qui tour à tour unifie et sépare, libère et emprisonne, les enchaînant à leur propre culpabilité. Mais dans le regard acéré de McInerney, le lien est l'élément qui pourra peut-être sortir ses protagonistes de l'a*lién*ation que représentent le trauma et la culpabilité. C'est donc le lien familial qu'il va falloir renouer. La famille et l'amour filial deviennent en effet les ultimes remparts de cette génération née dans le clinquant orphelin des années quatre-vingts. Ce sont les enfants qu'il faut protéger, le cercle familial qu'il faut retrouver, au risque d'échouer. À ce prix seulement ces hérauts du paraître, du futile et de la vacuité pourront peut-être retrouver l'épaisseur de roman classique, une gravité sombre enfin libérée de l'événement le plus sombre qu'il leur a été donné de vivre, les attaques du 11 septembre 2001. Mais McInerney parviendra-t-il à dépasser l'indicible en inscrivant l'histoire de ce couple dans l'Histoire, en éclairant l'extra-ordinaire par l'ordinaire, en confrontant la verticalité effondrée à l'horizontalité d'un récit du réajustement ? Quant au lecteur, lequel suit l'histoire des Calloway et de leurs amis depuis le roman de 1992, *Brightness Falls*[537], assistera-t-il ici à leur chute, à l'effondrement du brillant, de l'éclat, de l'intelligence ? D'ores et déjà, la continuité littéraire dans le temps, du roman de 1992 jusqu'au dernier recueil de nouvelles[538] paru en 2009 où l'on retrouve

537 Jay McInerney, *Brightness Falls*, New York, NY : Knopf, 1992.
538 Jay McInerney, *How It Ended*, New York, NY : Knopf, 2009.

encore Corrine Calloway, crée un lien effectif (*link*) entre l'auteur et son lecteur au travers de l'encre de ses fictions (*ink*). Mais on peut se demander si ce lien, ce pacte d'union, sera assez fort pour appréhender et dépasser le traumatisme né du 11-septembre.

L'INNOCENCE REMÉMORÉE

Au sujet des attaques sur le *World Trade Center*, Susan Sontag, dans une phrase insolite, évoque « l'absence de lien entre ce qui s'est passé et la façon dont cela pourrait être compris »[539]. Comme un exemple à cette réflexion, l'incompréhensible monde qui naît ce mercredi 12 septembre 2001 aux yeux des personnages Luke et Corrine est effectivement dépourvu de lien avec quoi que ce soit de connu. « You're the first person I've seen, (...) is this really happening ? »[540] demande Luke à Corrine lors de leur première rencontre, comme pris d'hallucination. L'absence de sens, cette hébétude devant l'insensé, va pousser nos héros et leurs congénères new-yorkais à renouer avec l'instinct grégaire d'appartenance tribale, le lien solidaire de l'entraide et du bénévolat, oscillant entre altruisme et égoïsme. Les comportements se modifient, chacun effectuant un retour sur soi qui s'apparente à une nouvelle et générale empathie. Soudain les voisins fâchés recommencent à se parler, les milieux sociaux jusqu'ici étanches deviennent poreux, les couples déchirés tentent de se rapprocher. On parle de s'installer en banlieue, tandis que les anciens traders passent

539 Susan Sontag, *Garder le sens mais altérer la forme*, Paris : Christian Bourgois, 2008, p. 135.
540 McInerney, *The Good Life*, *op. cit.*, p. 71-72.

leurs nuits à confectionner des sandwichs pour les sauveteurs sur le site de *Ground Zero*. Toute la ville semble connectée, comme en réseau, en communion avec ses rescapés et ses disparus, tel Guillermo, le meilleur ami de Luke, dont la présence fantomatique va hanter tout le roman, tel un martyr de l'événement.

Des postes de secours sont ouverts, où l'on prépare des sandwichs au beurre de cacahuètes et gelée de raisins, confectionnés pour les sauveteurs, sandwichs qui font remonter à la surface les souvenirs et les émotions de l'enfance, ce territoire de l'innocence perdue. Le lien se fait alors régressif : il faut renouer au plus vite avec ce passé rassurant, cet âge d'or de l'avant, avant le basculement vers un monde inconnu et donc effrayant. C'est le retour vers la protection maternelle perdue et le Tennessee natal pour Luke (chapitre 27), c'est l'été qui ne devrait jamais finir pour sa fille Ashley, prise dans les rets d'une adolescence finissante :

> I wish I was still lying on the beach. I wish I was still lying on the beach and I was six years old and nobody had died and the summer still lasted for ever. It used to seem like it did, just on and on and on, and nothing bad ever happened[541].

La répétition devient ici le moyen stylistique qui permet de rendre compte du souhait d'arrêter le temps, de protéger l'individu meurtri en le renvoyant à une période révolue de sa vie qui lui donne une impression de stabilité, de permanence, en

541 *Ibid.*, p. 181.

écartant toute éventualité de changement. Ce temps figé dans le souvenir protège du présent qui pourrait ne pas avoir eu lieu. Car il y a dans ces répétitions comme une scansion, un acte de prière magique psalmodiée, pour un retour à l'insouciance, à l'innocence, pour tenter d'effacer toute marque de ce jour traumatique.

L'ORDRE TRANSGRESSÉ

Au-delà de ces velléités régressives, le lien structurant le roman dans son ensemble est d'ordre transgressif, puisqu'il va plonger New York dans une quête vers l'inconnu, une ouverture sur un nouveau monde chaotique, vidé de ses anciennes règles de vie sociale, notamment dans le domaine de la vie sexuelle : « ''At least something good's coming out of this'', Luke said, ''post-traumatic sex'' »[542]. C'est un New York bouillonnant, adonné aux ébats sexuels comme par décret, qui voit le jour dans les semaines suivant la catastrophe, comme si l'acte sexuel pouvait conjurer le chaos et repousser le sens de l'absurdité. Luke et Corrine, deux naufragés du mariage en proie à une *midlife crisis* apparentée à une mésentente durable, vont se saisir de cet effondrement, au sens propre comme au sens figuré, comme d'un alibi pour lier leur solitude dans l'adultère, en une histoire d'amour et de passion, une liaison amoureuse aux frontières du sentimentalisme, effet de style qui ne manque pas de surprendre dans un récit signé Jay McInerney. Celui-ci en effet semble bloqué sinon pris au dépourvu, dérouté, face à l'événement, et à sa description éventuelle, si bien que

542 *Ibid.*, p. 134.

l'inspiration et l'expression romanesque en sont altérées. La peur de l'indicible semble aliéner le romancier et ligoter le style qui a fait sa force, faisant même disparaître l'humour, l'ironie, la satire qui sont par ailleurs autant de figures de rupture très répandues chez lui. Mais l'auteur n'est plus dans la rupture que constituent ces figures : serait-il désarmé face au chaos qu'il essaie d'intégrer à son récit, dans la mesure où il est, en tant qu'auteur et être humain, submergé par ce mardi 11 septembre 2001, lequel par ailleurs n'apparaît pas dans son texte, créant ainsi par son absence même un trou béant, une ellipse narrative[543] qui contamine et phagocyte son histoire d'amour ? Le roman, en passant du 10 septembre au soir au 12 au matin, ne serait donc peut-être pas celui du 11-septembre, le motif du lien n'étant donc plus synonyme d'ouverture vers l'Autre mais plutôt de fermeture, d'emprisonnement, puisque le lien entrave. En effet, cet attachement, au sens littéral, résonne jusqu'au dénouement du roman, au dénouement d'un lien qui ne conduit guère à l'empathie. Chacun va reprendre sa route, sa vie familiale, car une fois l'onde de choc passée, éprouvée et neutralisée, la vie domestique reprend son cours. Peut-être même est-elle finalement cette « belle vie » qui sert de titre au roman, comme si la catastrophe, même non mentionnée et effacée de la vie des protagonistes, bien qu'évacuée du roman, ramenait les personnages au cours si simple de la vie familiale et ses affects profonds. À ce titre, McInerney nous dit alors de Corrine :

543 En narratologie, on parle d'ellipse lorsque « un segment nul de récit correspond à une durée quelconque d'histoire ». On a donc affaire à une ellipse narrative lorsque la durée du récit est réduite à zéro et que l'histoire continue d'avancer. Voir Gérard Genette, « Discours du récit » in *Figures III*, Paris : Éditions du Seuil, 1972.

> As crisis had modulated to routine, as the delis and shops in the neighborhood had begun to reopen, as the fires had cooled and the jagged pile had sunk to ground level and the sky began to clear above the office towers and the bare trees in the park, her sense of mission had slowly evaporated[544].

Ainsi Corrine a-t-elle perdu l'élan vers les autres qui aurait pu susciter en elle le désir de se dévouer à la communauté, de changer de vie, mais son enthousiasme ici semble retomber, puisqu'elle va reprendre sa vie routinière d'épouse et de mère, comme New York finira par retomber dans le « new normal », expression choisie par Art Spiegelman pour décrire avec ironie la manifestation d'un retour inexorable à une vie new-yorkaise rangée[545].

L'IMPRESCRIPTIBLE CULPABILITÉ

Pourtant, Jay McInerney, s'il semble se laisser écraser par le poids de la représentation du 11-septembre, vise *in fine* ce qu'il considère comme le trauma originel, le lien ultime qui réunit tous ses personnages, qui n'est autre que la culpabilité. Le terme court dans son récit, le long des chapitres, entre les lignes, dans les replis des personnages, tous rongés par une culpabilité presque constitutive. « Le lien avec autrui ne se noue que comme responsabilité »[546] nous dit Emmanuel Lévinas. McInerney, dans cet esprit, nous décrit un monde où le sens de la responsabilité est

544 *Ibid.*, p. 291-292.
545 Cf. notre chapitre sur Art Spiegelman pp. 148-166.
546 Emmanuel Lévinas, *Ethique et infini*, Paris : Le Livre de Poche, 1982, p. 93.

en crise, dans lequel vulnérabilité et culpabilité sont les deux moteurs essentiels. L'adultère, qui semblait jusque-là être le sujet de son roman, est dès lors minimisé par l'ombre de la culpabilité qui obscurcit tout le roman, évacuant alors toute trace de sentimentalisme. Les attaques sur Manhattan, elles-mêmes figures ultimes de cette culpabilité, changent soudain de fonction à l'intérieur du roman : plus qu'un simple point aveugle de la narration, elles deviennent point focal implicite, en transparence, inscrites en creux dans la trame même du récit, dont l'adultère ne serait plus alors qu'une intrigue tissée autour, tel un voile pudique jeté sur l'indécence de la représentation. En refusant celle-ci, la position éthique et morale de Jay McInerney rejoint celle de Thane Rosenbaum, tout en essayant de la dépasser.

Ainsi, chez Jay McInerney, *Ground Zero* n'est plus simplement le site de rencontre « meetic » pour nos deux amoureux Luke et Corrine, mais bien plutôt le site mythique, au sens que lui donne Mircea Eliade, dont la fonction sera de donner une signification au monde nouveau, celui de l'après 11-septembre, dans une volonté de réajustement, de retissage des liens, familiaux, sociaux, qui pouvaient alors paraître rompus. Dans cette même perspective, dans laquelle l'événement est mis à l'épreuve du temps par les auteurs de fiction, un autre roman se doit d'être évoqué ici. En effet, dans notre approche méthodologique d'une analyse diachronique des œuvres de fiction post-11-septembre, Don DeLillo apparaît comme un auteur emblématique, voire primordial, puisqu'après s'être prononcé au lendemain des attaques dans un

court essai intitulé « In the Ruins of the Future »[547], il a publié six ans plus tard sa propre réponse fictionnelle à l'événement, avec son roman *Falling Man*[548]. L'étude de cette seconde prise de position, en regard de la première, nous permettra de mesurer l'évolution, l'approfondissement, les différences d'une pensée en mouvement entre ces deux bornes temporelles. Nous allons ainsi voir comment un auteur comme DeLillo, à partir des « ruines du futur » - expression paradoxale s'il en fût - construit un autre avenir, grâce peut-être à la contre-narration[549] qu'il appelait alors de ses vœux.

B/ Don DeLillo : Sortir du passé

Don DeLillo, dans sa première réaction aux attaques du 11 septembre 2001, décrit celles-ci comme une réponse nihiliste aux visions utopiques d'un monde apaisé, occidentalisé, lesquelles semblaient prévaloir avant cet événement. Ce faisant, il met catégoriquement hors-jeu les théories de Francis Fukuyama qui prophétisait la victoire d'un état libéral et démocratique universel et donc la fin de l'Histoire[550], et se range plutôt derrière l'idée d'un « choc des civilisations » revendiqué par Samuel

547 Don DeLillo, « In the Ruins of the Future : Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September », *op.cit*.

548 Don DeLillo, *Falling Man*, *op. cit*.

549 « The narrative ends in the rubble and it is left to us to create the counternarrative », DeLillo, « In the Ruins », *op. cit.*, p. 34.

550 « Liberal democracy remains the only coherent political aspiration that spans different regions and cultures around the globe. In addition, liberal principles in economics have spread and succeeded in producing unprecedented levels of material prosperity, both in industrially developed countries and in countries that have been part of the impoverished Third World », Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, New York, NY : Free Press, 1992, p. 128.

Huntington[551]. Il avancera ainsi l'*hubris* étasunien, cet orgueil presque fondateur de l'identité américaine, pour expliquer ses positions exceptionnalistes : « We like to think that America invented the future. We are comfortable with the future, intimate with it »[552]. Selon lui, les tours du *World Trade Center* participent elles-mêmes à cette « intimité », elles sont le capitalisme mondialisé dans toute sa splendeur spectrale :

> They were made to be the last tall things, made empty, designed to hasten the future. They were the end of the outside world. They weren't here, exactly. They were in the future, a time beyond geography and touchable money and the people who stack and count it.[553]

Ainsi parle Eric Packer, le jeune trader new-yorkais, personnage de *Cosmopolis*, un autre roman de DeLillo hanté par cet *hubris* étasunien, quand il évoque ces symboles du futur devenu pour lui présent, mais un présent volatile, « impermanent » : « You build a thing like that so that you can see it come down »[554]. La destruction des tours équivaut alors à la liquidation du futur, au sens presque financier du terme, semblant donner ainsi un crédit certain aux positions idéologiques d'Huntington. La collision de deux mondes, distincts, irréconciliables, rappelle en effet ce choc de deux civilisations que l'on peut nommer Amérique et Islam, nous et eux, que DeLillo choisira d'identifier comme présent et passé : « The terrorists of September 11 want to bring

551 Samuel Phillips Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, *op. cit.*.
552 DeLillo, « In The Ruins », *op. cit.*, p. 37.
553 Don DeLillo, *Cosmopolis*, New York, NY : Scribner, 2003 p. 48.
554 DeLillo, *Falling Man*, *op. cit.,* p. 116.

back the past »[555]. Cette remarque, datée de décembre 2001, sépare le monde entre démocratie ouverte sur le futur et théocratie enfermée dans le passé[556], elle est la réponse idéologique donnée à chaud à un acte encore brûlant, au sens propre du terme. Six années plus tard pourtant, le propos delillien semble avoir trouvé une voie médiane, pour dépasser cette dialectique improductive. L'auteur va en effet pouvoir « remplir le vide du ciel »[557] par sa contre-narration, en construisant un « futur ». *Falling Man* émerge ainsi, dans la (dis)continuité de l'essai de 2001, pour réajuster la réponse faite aux attaques et recalibrer la pensée de son auteur.

D'AUTRES VOIX

Dans son roman, DeLillo imagine un monde qui survivrait au schisme idéologique comme à la dissolution des différences. Ce monde fait entendre un certain nombre de voix, d'échos, dans le texte comme dans l'intertexte. À travers par exemple cet « homme qui tombe », l'artiste *performer* qui donne son titre au roman et qui apparaît sporadiquement dans le récit comme dans les rues de New York, l'auteur donne à voir plus qu'un simple happening artistique. Lianne, l'un des personnages principaux du roman, « tombe » sur lui pour la première fois :

> She edged along a storefront and looked up toward the green steel structure that passes over Pershing Square, the section of elevated roadway

555 DeLillo, « In the Ruins », *op. cit.*, p. 33.

556 « Now, there is a global theocratic state, unboundaried and floating and so obsolete it must depend on suicidal fervour to gain its aims », *ibid.*, p. 40.

557 « There is something empty in the sky », *ibid.*, p. 37.

> that carries traffic around the terminal in both directions.
>
> A man was dangling there, above the street, upside down. He wore a business suit, one leg bent up, arms at his sides. A safety harness was barely visible, emerging from his trousers at the straightened leg and fastened to the decorative rail of the viaduct.[558]

Cette première description, très précise, montre que le geste de l'artiste est une reproduction parfaite de la photographie iconique[559] d'un homme tombant le long d'une des tours du *World Trade Center*, inscrite dans l'imaginaire des personnages du roman comme dans celui de ses lecteurs. Elle signifie un déjà-vu qui renvoie à un trauma partagé. Lianne exprime alors ce que le lecteur pense au même moment : « He brought it back, of course, those stark moments in the burning towers when people fell or were forced to jump »[560]. Le corps de l'artiste, suspendu en pleine chute, met en scène ce déjà-vu, redonne vie aux morts, répète le passé et suspend ainsi le temps[561] du dépassement, fixe celui-ci dans un « toujours présent ». L'artifice du filin qui le retient, à peine visible, déjoue les lois de la gravité et rejoue de manière spectaculaire[562] la magie de cette photographie qui fixe son sujet dans l'éternité.

---

558 DeLillo, *Falling Man*, *op. cit.*, p. 33.

559 Cette photographie est celle de Richard Drew, célèbre cliché qui apparaît aussi dans le roman de Jonathan Safran Foer, *Extremely Loud and Incredibly Close*, lorsque le jeune héros Oskar tente d'y reconnaître son père disparu dans la tour nord, Foer, *op.cit.*, p. 257.

560 DeLillo, *Falling Man*, *op. cit.*, p. 33.

561 Comme Lamartine peut-être qui, dans ses *Méditations Poétiques* de 1820, voulait arrêter le temps : « Ô temps, suspends ton vol ! et vous, heures propices, suspendez votre cours ! ».

562 Cette performance peut être rapprochée de l'installation de Loris Gréaud, jeune artiste français, au Centre Pompidou pendant l'été 2013 dans laquelle on voit une personne tomber d'une structure noire haute de quatorze mètres, toutes les minutes, sans acrobatie et de manière mécanique. Cette manière de figurer la chute, si elle peut évoquer le 11 septembre 2001, n'en reste pas moins antispectaculaire, à l'opposé donc du geste delillien.

Pourtant, si cette figure de l'homme qui tombe reproduit l'éternité de l'instant photographique, elle renvoie aussi le lecteur à un autre fantôme, de papier celui-là, dans les interstices du récit. Lianne décrit l'homme, non pas tombant mais suspendu : « a man was **dangling** there ». Elle repète même ce qu'elle a vu plusieurs fois : « He'd been seen **dangling** from a balcony in a hotel atrium »[563]. Ce choix dans le terme tisse immanquablement une correspondance étroite avec l'œuvre d'un autre auteur américain, figure tutélaire d'une famille littéraire revendiquée, *Dangling Man* de Saul Bellow[564]. Le tout premier roman de Bellow hante en effet celui de DeLillo : la figure de l'homme qui tombe chez DeLillo est habitée par l'absence du corps des victimes du 11-septembre tout comme elle est habitée par Joseph, personnage du roman de Bellow, cet homme en attente de la conscription militaire, en suspens lui aussi, sinon en jachère, ballottant dans un temps suspendu. Il semble qu'il attende son départ pour le front, au début de la seconde Guerre Mondiale. Il y a bien une connection, entre les lignes du texte, un va-et-vient entre les deux récits, entre les deux temps. En outre, le héros de Bellow sera le témoin de la chute d'un homme :

> I walked along East Randolph Street, stopping to look at the rich cakes and the tropical fruits. When I came to the smoky alley alongside the library where the soundbound cars emerge, I saw a man sprawl out in front of me, and at once I was in the centre of a large crowd [...].
>
> The fallen man was well dressed and above middle age. His hat lay crushed

563 *Ibid.*, p. 33 (nous soulignons).
564 Saul Bellow, *Dangling Man*, Londres : Penguin Classics, 2007 [1944].

> under his large bald head, his tongue had come forward between his lips, his lips seemed swollen. [...] Together we stared at the fallen man's face.[565]

Cet épisode, presque anodin dans sa description, prend une ampleur particulière à la lumière du récit de DeLillo : l'auteur en effet troue son récit d'un vingt-et-unième siècle en ruine en se retournant sur une autre Amérique en ruine, celle de l'après-guerre, ajoutant au déjà-vu mis en scène par son homme qui tombe une sensation de déjà-lu pour le lecteur. Il tisse en cela une filiation avec un « avant », tandis que Bellow semblait lui ouvrir son récit vers un « après », laissant Joseph imaginer son avenir sur le front européen. Le visage gonflé de cet homme tombé lui revient donc en rêve et fait surgir sa peur de l'avenir. Ces allers-retours entre passé, présent et futur dessinent ainsi une vision commune aux deux auteurs, celle d'appréhender l'incertitude chaotique du réel.

D'AUTRES MONDES

Falling Man s'ouvre sur l'effondrement des tours, dans la description brutale et oppressante de cette chute, sur la conscience aiguë qu'un autre monde se fait jour : « It was not a street anymore but a world. [...] This was the world now »[566]. Rectifiant ses premières impressions d'un monde englouti[567], Don DeLillo préfère y voir le futur d'un monde, en ruine certes, mais à construire sur les relations entre

565 *Ibid.*, pp. 94-95.
566 DeLillo, *Falling Man*, *op. cit.*, p. 3.
567 « Our world, parts of our world, have crumbled into theirs », DeLillo, « In the Ruins », *op. cit.*, p. 33.

« nous » et « eux », entre cette famille new-yorkaise, les Neudecker, et l'un des terroristes, Hammad, dont le récit vient perturber le bon déroulement du roman. Les deux mondes viennent s'entrechoquer, se superposer pour *in fine* former un seul et même récit. Le personnage d'Hammad appartient d'ailleurs à une longue lignée d'artistes/terroristes delilliens, tels que Bill Gray et Abu Rashid dans *Mao II*, Bucky Wunderlick dans *Great Jones Street*, ou encore Taft dans *End Zone*[568]. La planification des attentats narrée dans *Falling Man* démontre la volonté, par des moyens certes suicidaires, apocalyptiques, de ne faire qu'un monde, DeLillo faisant d'ailleurs dire à son Mohamed Atta de papier : « The time is coming, when each man becomes the other, and the other still another, and then there is no separation »[569]. Cette citation quelque peu obscure prend tout son sens dans les dernières pages du roman, qui viennent reconstituer les toutes dernières secondes dans l'avion, jusqu'à ce que celui-ci percute l'une des deux tours, rejouant ainsi l'ouverture du roman. Ces quelques pages incarnent en cela le nœud narratif dans lequel ces deux mondes viennent s'entrechoquer. Le passage suivant en particulier, qui décrit le cœur de l'attentat, lie à l'intérieur d'une même phrase les personnages de Keith et d'Hammad :

> A bottle fell off the counter in the galley, on the other side of the aisle, and he [Hammad] watched it roll this way and that, a water bottle, empty, making an arc one way and rolling back the other, and he watched it spin

568 Don DeLillo, *End Zone*, Boston, MA : Houghton Mifflin, 1972 ; *Great Jones Street,* Boston, MA : Houghton Mifflin, 1973 ; *Mao II,* New York, NY : Scribner, 1991.

569 DeLillo, *Falling Man, op. cit.*, p. 80.

> more quickly and then skitter across the floor an instant before the aircraft struck the tower, heat, then fuel, then fire, and a blast wave passed through the structure that sent Keith Neudecker out of his chair and into a wall.[570]

Cette phrase est sûrement la plus prégnante du roman parce qu'elle représente le point de rencontre de deux mondes, le passage d'un avant à un après, symbolisé par la bouteille vide, roulant de-ci, de-là, passant d'un monde à l'autre. En faisant d'elle la suture entre deux civilisations jugées antagonistes et irréconciliables, Don DeLillo entreprend un premier mouvement de catharsis pour sortir du passé.

TEMPS EN SUSPENS

La temporalité est au cœur du roman de Don DeLillo : elle s'accélère pour amplifier, rythmer certains mouvements, puis elle semble se figer, comme se fige le corps de cet homme qui tombe, l'artiste David Janiak. Dès les premières pages du roman par exemple, dans la panique de l'effondrement décrite par Keith, le chaos, la course folle décélère tout d'un coup, ralentit jusqu'au point mort, lorsque le regard de celui-ci semble faire un arrêt sur image :

> He saw members of the *tai chi* group from the park nearby, standing with hands extended at roughly chest level, elbows bent, as if all of this, themselves included, might be placed in a **state of abeyance**[571].

570 *Ibid.*, p. 239.
571 *Ibid.*, p. 4 (nous soulignons).

Cet « état de suspens » dans un monde écroulé dessine l'espace vide, aporétique, dans lequel l'écriture de DeLillo va tout de même tenter de s'immiscer pour rendre compte, par le biais de l'écriture romanesque, de cette situation de vide, de suspens, de geste retenu ou figé. De même, lorsque Keith, blessé lors de son errance hors des tours, doit soigner son poignet opéré par des exercices quotidiens de physiothérapie, ceux-ci prennent rapidement la forme d'un mantra, d'une répétition de mouvements très lents, aux limites de la méditation transcendantale. L'attention narrative portée à ces détails de mouvements au ralenti produit à nouveau une sorte de suspens dans le récit, un ralentissement diégétique qui incite le lecteur à la lenteur, propice à la réflexion ainsi qu'au travail de mémoire[572]. Cette poétique du mouvement lent et mesuré prend toute sa force dans les sessions de travail « post-traumatique » que doit affronter le héros du roman :

> [...] four times a day, the wrist extensions, the ulnar deviations. These were the true countermeasures to the damage he'd suffered in the tower, in the descending chaos. [...] His injury was slight but it wasn't the torn cartilage that was the subject of his effort. It was the chaos, the levitation of ceilings and floors, the voices choking in smoke. He sat in deep concentration, working on the hand shapes, the bend of the wrist toward the ceiling, the forearm flat on the table, the thumb-up configuration in certain setups, the

572 Dans son éloge sur la lenteur, Milan Kundera associe celle-ci à la mémoire, que les hommes ont tendance à perdre dans leur fascination pour la vitesse. Milan Kundera, *La Lenteur*, Paris : Gallimard, 1995.

> use of the uninvolved hand to apply pressure to the involved hand.[573]

Cette « lévitation des murs et des plafonds », ces « voix qui suffoquent » reviennent ici à la mémoire traumatisée de Keith, sont rejouées, mais au ralenti, dans la concentration d'une gestuelle méditative et curative.

le lecteur va la retrouver cette concentration psychique, tout au long du roman : dans le monde du poker que Keith va intégrer, pensant trouver un sens dans le hasard des cartes ; dans cette nouvelle façon qu'a Justin, le jeune fils de Keith et Lianne, d'articuler chaque syllabe[574] ; mais aussi et surtout dans le travail que fournit Lianne face à ses patients souffrant d'Alzheimer. Le choix de cette affection neurologique semble particulièrement fort et signifiant pour DeLillo car celle-ci implique la déliquescence inexorable des souvenirs, la perte irrémédiable de ce qui nous rattache au monde, la mémoire. Concentrée sur ses patients en effet, Lianne compare ce lent désarrimage à une chute dans l'espace : « a rough tumble through space »[575], qui rappelle une nouvelle fois la chute mise en scène par David Janiak, l'artiste des rues new-yorkaises, mais une chute qui ne connaîtrait pas ici de loi gravitationnelle. À ce titre, le personnage de Rosellen S., une des patientes de Lianne, est décrite ainsi :

> The world was receding. The simplest recognitions. She began to lose her

573 DeLillo, *Falling Man, op. cit.*, p. 40.
574 « It helps me go slow when I think », dit Justin à son père en guise de justification. *Ibid.*, p. 66.
575 *Ibid.*, p. 187.

> sense of clarity, of distinctness. She was not lost so much as falling, growing fainter. Nothing lay around her but silence and distance.[576]

Dans ce roman évoluant en cercles concentriques, la perte de sens, la distance à soi-même avaient déjà été exprimées, vécues par Keith dans le chaos des premières lignes : « things inside were distant and still »[577]. La mise en parallèle de ces deux expériences renforce encore le sentiment d'un temps suspendu qui fige la narration. Est-ce un hasard alors si Curtis B., un autre patient de Lianne, décrit sa difficulté à attacher sa montre à son poignet, bref à contenir le temps ?

> There it [the watch] was in my right hand. But the right hand could not find its way to the left wrist. There was a spatial void, or a visual gap, a rift in his field of vision, and it took him some time to make the connection, hand to wrist, pointed end of wrist band into buckle.[578]

L'accusation est ici implicite mais selon nous bien présente : en décrivant ces personnages souffrant d'Alzheimer, DeLillo insinue que la nation américaine n'a pas de mémoire, de recul sur ses actes, et ne peut donc contenir un temps qu'elle ne comprend pas. À travers l'image de la montre, le romancier sous-entend une déficience de la mémoire, qu'il met en accusation.

576 *Ibid.*, p. 94.
577 *Ibid.*, p. 3.
578 *Ibid.*, p. 95.

UNE CONTRE-NARRATION ?

Nous l'avons vu, *Falling Man* dessine les contours d'une société abîmée, en crise, traumatisée, aux prises avec une temporalité qui semble lui échapper. Mais, dans cet espace temporel soudain libéré, ouvert par la perte de sens des patients de Lianne, par la distance à soi-même de Keith, par le récit disruptif d'Hammad, par le vide qui remplit le regard de l'homme qui tombe[579], Don DeLillo propose un nouvel espace, un espace utopique dans lequel peuvent converger les mondes d'Hammad et de Keith, du passé et du futur, du Joseph de Saul Bellow et de son artiste new-yorkais. Ainsi, freiner le cours du temps permettrait de reprendre la narration en main. Cela permettrait aussi de faire évoluer son projet de contre-narration, de le réajuster en établissant non plus une narration contre, ni même une narration autre, mais une narration qui réconcilie les oppositions sans les nier, de manière éthique, et qui, ce faisant, dépasse le traumatisme en incorporant l'événement du 11-septembre dans le temps de l'Histoire globale. Comme nous allons le voir, le dépassement ainsi orchestré autorisera alors d'autres auteurs de fiction à penser l'éventualité d'une reconstruction, celle de la psyché intime en même temps que celle de la nation en crise.

579 Lianne assistera à la dernière performance de l'artiste et dira : « There was a blankness in his face, but deep, a kind of lost gaze [...]. She thought the bare space he stared into must be his own, not some vision of others falling », *ibid.*, p. 167.

3/ LE TEMPS DE LA RECONSTRUCTION

Avec cet ultime chapitre, nous tenterons de souligner les lignes de force qui semblent lier entre elles les dernières œuvres évoquant le 11 septembre 2001, afin de mettre en exergue l'ultime phase de deuil, celle de la nécessaire reconstruction, qui pourra prendre la forme d'une résilience. L'autobiographie dessinée d'Alissa Torres travaille en effet la notion de réappropriation d'un événement traumatique trop vite commémoré, tandis que le roman d'Amy Waldman tente d'embrasser une décennie de travail de deuil dans le but de mettre un terme au traumatisme national, par un retournement quelque peu hétérodoxe.

A/ Alissa Torres : Pour en finir avec la commémoration

« We've got to get out of here ! »[580]. Vingt-et-un jours avant le premier anniversaire de la commémoration nationale des attentats du 11 septembre 2001, Alissa Torres sait qu'elle n'aura pas la force d'assister à cet événement de douleur forcée, érigée en posture nationale et retransmise par les télévisions du monde entier.

580 Alissa Torres, *American Widow*, New York, NY : Villard Books, 2008, p. 184.

Elle fuira donc pour Hawaï, avec son tout jeune garçon, loin des récupérations politiques et médiatiques d'une catastrophe qu'elle a vécue dans sa chair : Alissa Torres est en effet l'une des victimes collatérales de ces attaques, une « veuve américaine » puisque Eddie, le mari et père de son enfant, est mort dans l'effondrement de la tour nord du *World Trade Center*. *American Widow*, qu'elle a écrit en collaboration avec l'illustratrice Sungyoon Choi, se présente ainsi comme la mémoire dessinée, iconique, de son expérience intime en tant que jeune veuve, enceinte, après les attaques du 11-septembre. Cette narration, publiée en 2008, est un témoignage direct de l'expérience traumatique issue du veuvage, de l'attente d'un enfant, de l'attention cynique des médias, des difficultés bureaucratiques, tout ces éléments étant mêlés aux souvenirs liés à sa propre histoire d'amour avec un mari alors disparu. À travers ce « récit graphique »[581], illustré simplement en noir et blanc agrémenté de quelques touches de bleu pastel, Alissa Torres rétablit l'événement dans ce qu'il a d'intime, en mettant en accusation les tentatives de récupération à des fins sentimentalistes. Le récit de son histoire personnelle se pose ainsi comme une réponse à l'autre histoire, mythifiée dès après le 11 septembre 2001, dans les discours politiques mais aussi romanesques, pour la réinscrire dans une autre mythologie, celle de l'intime.

LES MÉCANISMES DU MYTHE

581 Nous reprenons en partie le terme anglais « graphic novel » utilisé pour désigner ce type de bande dessinée d'envergure qui mêle narration et illustration.

Le concept de mythe a pu être défini par de nombreux théoriciens, dont Mircéa Eliade ou Roland Barthes. Sans doute l'une des définitions les plus opératoires dans notre discours reste-t-elle celle d'Eliade, dans la mesure où celle-ci souligne combien l'événement ouvre une nouvelle ère dans la vie collective d'un pays, en instaurant une réflexion commune, en créant de nouveaux jalons acceptés et pris en charge par la communauté :

> Le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». (...) C'est donc toujours le récit d'une création : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. (...) Les mythes décrivent les diverses, et parfois dramatiques, irruptions du sacré dans le monde[582].

L'effet conjugué de la répétition *ad nauseam* des images des avions s'encastrant dans les tours, de l'effet de sidération des spectateurs et téléspectateurs, de l'incapacité momentanée des médias d'effectuer toute analyse, a ainsi donné naissance à ce nouveau « temps fabuleux des commencements » défini ici par Mircea Eliade, le temps où va naître la fable, soit le récit mythifié d'un événement hors du « commun », de la communauté. Le processus de sacralisation est enclenché, dans la mesure où les hommes deviennent des êtres quasi-surnaturels - tels les pompiers, figure emblématique du héros s'il en est -, dans la mesure aussi et surtout où l'événement

582 Eliade, *op. cit.*, p. 16.

acquiert un caractère magique, en voie de fictionnalisation. Eliade à nouveau ne nous dit pas autre chose : « *Mythos* dénote tout ce qui ne peut exister réellement »[583]. Nous souhaitons appliquer ce paradigme d'irréalité aux événements du 11-septembre pour souligner l'impression d'abstraction que la scène a générée chez les observateurs ou les participants. La mythification du réel ainsi mise en marche permet certes l'expression d'un chagrin collectif mais annihile l'implication personnelle. Ce basculement du réel au mythe ne manque pas d'évoquer la sémiotique de Roland Barthes : « La fonction du mythe, c'est d'évacuer le réel : il est, à la lettre, un écoulement incessant, une hémorragie, ou, si l'on préfère, une évaporation, bref une absence sensible »[584]. « L'évaporation du réel » par appropriation, par « vol de langage »[585] explique selon nous le processus de mythification de l'événement qui s'est joué à travers les quatre caractéristiques que nous avons choisies de singulariser ici, soit la surmédiatisation, la politisation, la commémoration, et la fictionnalisation.

LES MÉCANISMES D'APPROPRIATION

En opposition au calme bleu pâle de la page connexe, la première illustration du témoignage d'Alissa Torres foisonne de bulles de dialogue, lesquelles mettent en avant le pouvoir de la télévision et l'impact des premières interventions des journalistes. La multiplication des langues, la multiplicité des formes de bulles, la diversité des typographies accentuent, par leur profusion et accumulation, le

583 *Ibid.*, p. 12.
584 Roland Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 230.
585 *Ibid.*, p. 217.

caractère universel tout comme l'effet de sidération engendré par les images diffusées sur l'écran. En outre, la représentation d'un poste de télévision, placé en plein centre du cadre, nous paraît symboliser l'appropriation de l'événement par les médias du monde entier. Quant aux six cases de la page huit, lesquelles donnent le même point de vue émanant de six pays différents, elles accréditent également cette surmédiatisation vécue en direct, puisque la participation du téléspectateur est aujourd'hui une condition *sine qua non* de l'événement, déjà décrite en ces termes par l'historien Pierre Nora dès 1974 :

> En abolissant les délais, en déroulant l'action incertaine sous nos yeux, en miniaturisant le vécu, le direct achève d'arracher à l'événement son caractère historique pour le projeter dans le vécu des masses. (...) Le propre de l'événement moderne est d'être vu, et ce « voyeurisme » donne à l'actualité à la fois sa spécificité par rapport à l'histoire et son parfum déjà historique[586].

La prédominance des images de la réalité sur la réalité elle-même place ainsi le spectateur-voyeur, et avec lui l'ensemble du monde occidental, dans un rôle fallacieux de victime. Ce phénomène d'effet de réalité de l'image qui semble plus réelle que l'événement vécu, risquant ainsi de s'y substituer, nourrit aussi la réflexion de Susan Sontag sur l'image photographique :

586 Pierre Nora, *Le Retour de l'événement*, Paris : Folio, 1974, p. 295.

> Reality has always been interpreted through the reports given by images. (...) In the preface to the second edition (1843) of *The Essence of Christianity,* Feuerbach observes about our ''era'' that it ''prefers the image to the thing, the copy to the original, the representation to the reality, appearance to being''[587].

L'apparence de réalité dont parle Sontag citant Feuerbach traduit une apparence de sentiment partagé sur laquelle l'événement pourra être élevé au rang de mythe, commémoré. Ainsi, au-delà de l'effet trompeur de la représentation de la réalité qui affecte la perception des événements du 11-septembre, c'est la valeur du mythe en tant que message qui nous intéresse ici, comme le soulignait Roland Barthes, pour affirmer sa fonction primordiale de lien social, lorsqu'il déclare : « le mythe (...) est un système de communication, c'est un message »[588]. En effet, les médias se comportent en « mythographes », notamment aux yeux d'Alissa Torres, transformant l'événement en symbole, en icône totémique, que les photographies de ces hommes et femmes sautant des tours en flamme viennent sans fin re-présenter. Elle aussi imagine et représente son mari Eddie en pleine chute, mais sous un angle pudique et de très loin, et non plus de manière spectaculaire[589]. Car si les médias ont interprété les attentats du 11 septembre 2001 comme un événement inédit et fondateur, ils ont aussi

587 Susan Sontag, *On Photography*, New York, NY : Farrar, Straus and Giroux, 1977, p. 153.
588 Barthes, *op. cit.*, p. 193.
589 Torres, *op. cit.*, p. 197.

abondamment usé sinon abusé de son caractère spectaculaire. Le regard que porte Alissa Torres sur cette déviance médiatique est dès lors sans appel : la séquence qu'elle décrit autour de son expérience de jeune mère aux prises avec des médias pris dans cette soif morbide de témoignage tend à le prouver[590]. À ce titre, l'utilisation de l'image de son enfant, la récupération cynique de sa propre expérience traumatique sont systématiquement refusées : « Stay the hell away from him. (...) We're getting out of here »[591]. Par cette expression scandée tel un mantra tout au long du récit, Alissa Torres s'oppose ainsi à cette caractéristique de l'événement moderne : la prédominance de l'émotion et l'appel aux affects, phénomène que Pierre Nora nomme « virtualités émotionnelles »[592].

En s'appropriant les actes terroristes du 11 septembre 2001, les médias ont ouvertement pris en charge le travail de deuil de la nation et ont construit le scénario du nouveau héros contemporain, par le biais de la figure des pompiers et sauveteurs de New York. De nombreuses œuvres graphiques, littéraires et cinématographiques ont d'ailleurs grandement contribué à cette construction narrative , dont par exemple la couverture du recueil graphique *9-11 Emergency Relief*[593]. Ce faisant, la mise en récit de l'événement en une dramaturgie simplifiée met en place sa propre commémoration, comme en boucle : l'événement en train de se

590 *Ibid.*, p. 191-202.

591 *Ibid.*, p. 201.

592 Nora, *op. cit.*, p. 293.

593 MASON Jeff éd. *9-11 Emergency Relief*, 2002. Voir par exemple dans ce volume la contribution graphique intitulée « Letters from a broken apple » par Neil Kleid, Mark Hempel, John Staton, Harry Roland, Mark Wheatley et Gray Marrow (119-128), et la page 127 en particulier présentant le portrait grave d'un pompier new-yorkais avec la légende suivante : « Where are **our** super-heroes when we need them? And then it hits me. They're right **there** ».

réaliser est déjà commémoré. Le critique François Hartog s'en exprime ainsi dans son ouvrage sur l'historicité des événements, ne manquant pas de souligner l'effet d'historicisation à l'œuvre dans la commémoration immédiate :

> Le 11 septembre pousse à la limite la logique de l'événement contemporain qui, se donnant à voir en train de se faire, s'historicise aussitôt et est déjà à lui-même sa propre commémoration[594].

Une nouvelle fois, la commémoration des attentats est récupérée médiatiquement et politiquement, selon le mode instauré par Alissa Torres. Le dernier chapitre de son récit met en lumière le détournement évoqué précédemment, et l'utilisation cynique de la mémoire, tel qu'elle a déjà été décelée par Tzvetan Todorov :

> La commémoration rituelle n'est pas seulement d'une faible utilité pour l'éducation de la population quand on se limite à confirmer dans le passé l'image négative des autres ou sa propre image positive ; elle contribue aussi à détourner notre attention des urgences présentes, tout en nous procurant une bonne conscience à peu de frais[595].

La bonne conscience construite par les médias va ainsi développer une nouvelle narration axée autour d'une confrontation binaire entre le bien et le mal, pour rendre

594 François Hartog, *Régimes d'Historicité : Présentisme et Expérience du Temps*, Paris : Éditions du Seuil, 2003, p. 116.

595 Tzvetan Todorov, *Mémoire du Mal, Tentation du Bien. Enquête sur le Siècle*, 2000, p. 251-252.

plus aisées les réponses sécuritaires apportées par le gouvernement étatsunien. Au détour d'une case et de son appoggiature, page 127, Alissa Torres garde présent à l'esprit que l'administration n'a pas tardé à fournir des réponses législatives et militaires[596] à ce traumatisme collectif, pour utiliser ensuite son propre traumatisme à des fins de vengeance aux accents bibliques. Sur ce thème, Todorov a pu évoquer une « mise en service » de la mémoire, dont les hommes politiques se servent régulièrement pour « atteindre des objectifs nouveaux »[597], c'est-à-dire pour véhiculer des injonctions de nature idéologique, comme par exemple ici le sens d'être persécuté, attaqué insidieusement ou puni par une force occulte de nature religieuse.

La télévision quant à elle, image récurrente dans la trame dessinée d'Alissa Torres, est toujours prise à partie car elle sert de médiation au deuil national en s'appropriant les drames intimes[598], se faisant le vecteur privilégié de la responsabilité morale invoquée par le gouvernement. Elle crée un sentiment de proximité morbide, doublé d'un sentiment de pitié, qui innerve tout le récit, que le sociologue français Luc Boltanski appelle avec justesse « la politique de la pitié »[599]. Ce ressort psychologique relève du chagrin mais également de la pitié biblique, dans un contexte américain à forte connotation évangélique. Un tel sentiment de pitié est rendu tout au long du roman, à travers les diverses expériences qu'Alissa Torres met en scène, de la Croix Rouge à l'Armée du Salut, en passant par les groupes de paroles

596 *Patriot Act* (Octobre 2001), création du *Department of Homeland Security* (Novembre 2002), parmi d'autres mesures que nous détaillons plus précisément dans notre première partie.
597 *Ibid.*, p. 185.
598 Torres, *op. cit.*, p. 192.
599 Luc Boltanski, *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*, Paris : Gallimard, 1999, p. 6-24.

mis en place par des thérapeutes officiels et le *Federal 9/11 Victim Compensation Fund*[600]. Dans le travail iconographique, cette confrontation inattendue au regard compassionnel et au geste charitable prend toute son ampleur à travers les images pleine page sur fond intégralement noir, où l'on voit l'héroïne allongée, les yeux fermées, assaillie de toutes parts par des phylactères qui appellent à l'aide[601], jusqu'à ce que les appendices de ces bulles se transforment en serpents enserrant leur proie[602]. Le procédé graphique montre ici avec habileté à quel point Alissa Torres, en tant que victime, est prise au piège, privée de son chagrin, aliénée par un événement immédiatement érigé au statut de mythe, si bien que la formulation de Roland Barthes s'applique ici : « Le mythe déforme mais n'abolit pas le sens, il l'aliène »[603]. La réalité du chagrin de l'auteur est en effet « déformée », mise à l'écart par la puissance mythique naissante de l'événement 11-septembre. Ainsi, en choisissant de témoigner de cette souffrance, Alissa Torres tente une ré-appropriation de son expérience de victime.

SA PROPRE HISTOIRE

Tzvetan Todorov souligne la différence entre mémoire individuelle et mémoire collective, pour conclure que la mémoire individuelle seule peut avoir un statut mémoriel, dans la mesure où le concept de mémoire collective lui semble

600 « Fonds National de Compensation pour les Victimes du 11 septembre ».
601 Torres, *op. cit.*, p. 43, 50, 106.
602 *Ibid.*, p. 109.
603 Barthes, *op. cit.*, p. 208.

construit par le discours des hommes, mais n'avoir aucune existence réelle : « La mémoire est toujours et seulement individuelle ; la mémoire collective n'est pas une mémoire mais un discours évoluant dans l'espace public. »[604]. Cette distinction s'applique à l'art d'Alissa Torres, laquelle confronte ses propres images, issues de la mémoire individuelle, aux images officielles, appartenant à ce qu'il est convenu d'appeler la mémoire collective, les souvenirs attribués aux constructions d'un imaginaire collectif. Elle accomplit ainsi par ce roman graphique un travail de mémoire plutôt qu'un devoir de mémoire ; elle lutte contre la réification programmée par le discours collectif de toutes les victimes, contre le culte de la commémoration, lequel évacue toute véritable remémoration individuelle. Il faut à ce stade préciser la distinction de Todorov sur laquelle nous nous appuyons quant à la définition de la remémoration, par opposition à la commémoration : « Remémoration : tentative pour appréhender le passé dans sa vérité. Commémoration : adaptation du passé aux besoins du présent »[605]. La place prise dans son récit par les souvenirs qu'elle a de sa relation avec Eddie montre cette volonté farouche de mettre un nom sur les victimes anonymes, de témoigner d'une histoire derrière l'Histoire. Les chapitres deux et trois y sont entièrement consacrés, tandis que les nombreuses pages sur fond noir[606] forment des récits dans le récit, des mises en abyme d'une mémoire certes digressive mais toujours (re)constructive.

604 Todorov, *op. cit.*, p. 191.
605 Todorov, *op. cit.*, p. 193.
606 Pages 95-98 ; 110-111 ; 141-142 ; 159-162 ; 179-183.

Par le choix de son point de vue, Alissa Torres place toujours son récit sous le sceau de l'intime, même et surtout lorsqu'elle a affaire à l'administration et les aides publiques, en résistance aux discours de victimisation de tous horizons, fictionnels ou non, qui tentent d'utiliser l'événement : « As words to articulate what happened stayed lodged in my throat, authors were busy creating their Great Works of Art. It makes me sick just to see the book covers or movie posters »[607]. Lorsqu' Alissa Torres prend la parole pour faire entendre sa voix en tant que victime, le lecteur l'entend à chaque page, dans chaque case, lesquelles font parler son chagrin, sa colère, son incompréhension, ses peurs de jeune mère veuve. La voix et le regard témoignent de la difficulté à donner une forme, mais aussi à travers la forme un sens, à l'indicible. Alissa Torres va utiliser son statut de témoin pour intégrer ses propres souvenirs de victime dans la sphère publique, produisant ainsi une autobiographie du traumatisme, car le témoin produit un témoignage qui entre dans l'histoire événementielle au sens où l'entendait Todorov lorsqu'il écrivait : « Le témoignage vient concurrencer le discours historique, notamment auprès du grand public »[608].

Comme cela a pu être ressenti par nombre de lecteurs, la force et la sincérité du témoignage graphique émanent de chaque page du récit d'Alissa Torres, pour produire ce que Damien Zanone nomme la vérité du témoignage : « la vérité

607 Alissa Torres, « 9/11 Widow : Do I really Want the Truth ? », <http://www.salon.com/life/feature/2009/09/11/911_widow>

608 Todorov, *op. cit.*, p. 189.

revendiquée renvoie au sentiment intérieur de l'auteur, il faut la nommer sincérité »[609], ce que nous avons également ressenti en tant que lecteur individuel. La sincérité d'Alissa Torres, intention que le lecteur prête à l'artiste, tient sans doute dans les accents personnels qu'elle a réussi à donner à travers le récit qu'elle fait de son histoire d'amour avec Eddie, sans effets excessifs, sans complaisance ou *pathos* superflu. Le matin même du 11 septembre 2001, elle se souvient qu'elle en veut terriblement à son mari[610], qu'elle pense peut-être le quitter[611], avant qu'elle n'apprenne que le premier avion s'est encastré dans la tour nord du *World Trade Center*. Tout au long de ce témoignage autobiographique, elle fait ainsi resurgir le passé pour éclairer le présent : « il n'y a pas un présent qui parle *du* passé mais un passé qui parle *dans* le présent »[612]. La vision de l'autobiographie par Philippe Lejeune entre en résonance avec le récit d'Alissa Torres, qui fait effectivement revivre le passé dans le présent, de manière très réaliste, grâce notamment à son dispositif iconographique lui-même très réaliste.

LES MÉCANISMES DES IMAGES

American Widow, en tant que récit de ré-appropriation, de reconfiguration, en tant que contre-récit, n'est pas écrit sous la forme d'une bande dessinée par hasard. Une intention précise, une esthétisation ou stylisation,

609 Zanone, *op. cit.*, p. 27.
610 Torres, *op. cit.*, p. 28-31.
611 *Ibid.*, p. 32.
612 Lejeune, *Le Pacte autobiographique op. cit.*, p. 53.

caractérisent l'issue de ce choix artistique. Les personnages héroïques des bandes dessinées peuvent en effet être perçus comme une version moderne des héros mythologiques (*Superman*, *Iron Man*, *Thor*, etc.[613]). L'utilisation de ce média si particulier, qui renvoie dans l'imaginaire collectif à des mythes plus anciens, permet à Alissa Torres de déconstruire les mythes modernes du héros en dessinant les contours du défunt mari Eddie comme un autre héros, ou antihéros, car héros du quotidien new-yorkais. Le choix d'une narration dessinée rejoint ainsi celui d'Art Spiegelman pour son propre récit du 11 septembre 2001, étudié plus haut, dans sa volonté d'être au plus près des images qui lui restaient en mémoire, tel qu'il s'en exprime avec justesse : « My strips are now a slow-motion diary of what I experienced »[614]. Le combat politique est certes moins visible chez Torres que chez Spiegelman[615], bien qu'il soit tout aussi présent, par exemple lorsqu'elle rapporte avec ironie les propos d'un anonyme au sujet des *compensation funds* donnés aux familles des victimes des attentats : « We need to support our troops in Afghanistan and not spend money helping people »[616]. La représentation graphique, fidèle aux personnages réels de son histoire (le PDG de *Cantor Fitzgerald* Howard Lutnick, l'administrateur du *Federal 9/11 Victim Compensation Fund* Kenneth Feinberg, etc.) donne un visage au sens propre, une authenticité à ce témoignage individuel. Mais le statut d'authenticité

613 Voir par exemple l'étude très documentée d'Alex Nikolavitch, *Mythe et Super-héros*, Lyon : Moutons Électriques, 2011.

614 Spiegelman, *op. cit.*, introduction.

615 « When the government began to move into full dystopian Big Brother mode, all the rage I'd suppressed after the 2000 election, all the paranoia I'd barely managed to squeltch immediately after 9/11, returned with a vengeance. New traumas began competing with still-fresh wounds and the nature of my project began to mutate », *ibid.*, introduction.

616 Torres, *op. cit.,* p. 136.

inonde le lecteur d'évidence lorsque ces dessins, aussi réalistes soient-ils, sont supplantés par des clichés photographiques qui font alors plonger la narration dans la réalité la plus brute, puisqu'ils sont, selon Susan Sontag, des morceaux de réalité : « Photographed images do not seem to be statements about the world so much as pieces of it, miniatures of reality »[617]. En effet, le récit d'Alissa Torres se retrouve à deux reprises littéralement troué par l'insertion de photographies de son mari[618]. Le choix de « transparence », pour reprendre la remarque de Susan Sontag[619], fait surgir le réel par-delà les images dessinées, déjà dotées du sceau de la sincérité. Un second niveau d'authenticité est atteint ici, dans lequel le simple lecteur de bande dessinée devient aussi spectateur/voyeur, dans la mesure où il entre dans l'intimité de l'auteur, lequel abandonne toute pudeur dans son combat contre l'instrumentalisation de son drame personnel. La double-page 198-199 et son collage de photographies sous forme de pêle-mêle retraçant la vie d'Eddie en est la preuve ultime : le *pathos* qui submerge le lecteur à la vue de ces photographies est doublement problématique. Il amoindrit la visée accusatrice de l'œuvre en même temps qu'il renvoie à un sentimentalisme contre-productif :

> As the fascination that photographs exercise is a reminder of death, it is also an invitation to sentimentality. Photographs turn the past into an object of tender regard, scrambling moral distinctions and disarming

617 Sontag, *op. cit.*, p. 4.

618 Torres, *op. cit.*, p. 113 et 198-199.

619 « A photograph, any photograph, seems to have a more innocent, and therefore more accurate, relation to visible reality than do other mimetic objects. (...) It's transparency », Sontag, *op. cit.*, p. 6.

historical judgements by the generalized pathos of looking at time past »[620].

La seconde occurrence photographique est insérée à la toute dernière page du livre : elle donne à voir un cliché de vacances montrant Alissa Torres et son jeune bébé, souriant à l'objectif dans les eaux turquoises d'Hawaï[621]. Cette capture du réel, par sa présence impudique, donne au témoignage son caractère mémoriel, mais se double alors d'une lecture tragique de l'événement, qui le réinsère selon nous inéluctablement dans l'Histoire. L'image, devenue commémoration de l'absent, semble alors contredire le récit qui refusait jusque-là tout travail de commémoration.

LES MÉCANISMES DE L'ABSENCE

Dans son récit de deuil, Alissa Torres nous montre chaque étape psychique par laquelle passe le survivant, du silence de l'incommensurable à l'abattement, du déni de réalité à la colère dépressive, de l'intégration de l'absence à la possibilité de reconstruction. Sigmund Freud évoquait ce travail de deuil (*Trauerarbeit*) en le distinguant clairement de l'état de mélancolie. L'inertie et l'isolement apathique qui caractérisent celui-ci sont décrits avec justesse dans les premières pages du livre. *American Widow* en effet s'attache à mettre au jour en premier lieu le complexe mélancolique, « comme une blessure ouverte [qui] vide le moi jusqu'à l'appauvrissement total. »[622]. Cet abandon exclusif au deuil et à l'absence

620 *Ibid.*, p. 71.
621 Torres, *op. cit.*, p. 210.
622 Freud, « Deuil et mélancolie » in *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 272.

est parfaitement illustré par les silences des premières pages du roman graphique. Dans les minutes qui précèdent l'effondrement[623], comme dans l'effondrement lui-même[624], et la mort soudaine qu'il signifie, le silence des cases se fait strident. Alissa Torres et sa graphiste laissent « parler » l'image :

> Dépassant l'ordre du langage visible, le silence remplace ce que la langue ne permet pas d'exprimer et devient une figure spéculative, servant à communiquer l'incommunicable grâce à ce que Genette appelle « la vertu heuristique de la case vide »[625].

Ce vide du langage, ou plutôt ce manque, parce qu'il réfère à l'indicible, illustre l'insuffisance des mots, l'épuisement des moyens linguistiques, inopératoires aux yeux d'Alissa Torres. Aucune bulle, aucun encart narratif ne pourrait rendre la « vérité visuelle » des images représentées dans son autobiographie, dont la forme dessinée devient alors évidente, parce qu'au contraire du roman, elle rend les silences visibles, elle incarne la « parole non parlante », chère à Maurice Blanchot[626]. Il est d'ailleurs possible de penser avec Alissa Torres qu'aucun mot ne pourrait rivaliser avec la prégnance instantanée qu'ont conférée sur la mémoire les images des avions s'encastrant dans les tours, celles des effondrements et de Manhattan ensevelie sous les décombres. L'événement le plus documenté de l'Histoire est représenté par une

623 Torres, *op. cit.*, p. 38.
624 *Ibid.*, p. 41.
625 Pierre Van Den Heuvel, *Parole, Mot, Silence : Pour une Poétique de l'Énonciation*, Paris : Librairie José Corti, 1985, p. 81.
626 Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris : Gallimard, 1969, p. 358.

séquence d'images bien davantage que par une trame discursive. En sa qualité de média alliant texte et image, la bande dessinée dispose pourtant de plusieurs stratégies formelles afin de représenter le texte dans ses pages. Mais *American Widow* délaisse souvent ces stratégies pour renforcer le poids des dessins dans leur vérité : « avec le silence, la vérité n'a plus à souffrir les impuretés et la fragmentation qu'entraîne nécessairement le discours »[627]. Ici, le quasi-silence textuel renvoie à l'absence tragique, au-delà de la souffrance et de la détresse[628] :

> As a sun of reality peered in, shining strong on the fact that you were dead and I was still alive and this being [the baby] bearing the name of tragedy would never know you except as I built you in his memory[629].

En cela, l'autobiographie dessinée d'Alissa Torres déborde sur une expérience partagée du deuil et du devoir de mémoire. Ce faisant, l'auteur inscrit son histoire intime et personnelle dans une histoire commune à travers laquelle chacun pourra expurger ses propres angoisses.

LES MÉCANISMES DE LA CATHARSIS

La dimension bienfaitrice de la catharsis étant au cœur de la tragédie, il nous semble opportun de revenir sur la vision aristotélicienne de celle-ci :

627 Steiner, *op. cit.*, p. 31.

628 « la tragédie réside en l'impossibilité du bien : quelle que soit l'issue choisie, elle engendre les larmes et la mort », Todorov, *op. cit.*, p. 212.

629 Torres, *op. cit.*, p. 83.

> Aristotle in the first place sets out to account for the undeniable, though remarkable, fact that many tragic representations of suffering and defeat leave an audience feeling not depressed, but relieved. In the second place, Aristotle uses this distinctive effect on the reader, 'the pleasure of pity and fear', as the basic way to define tragedy »[630].

La *catharsis* selon Aristote, qui signifie en grec « purgation » ou « purification », est un concept tourné vers la réception d'une œuvre. À travers les différents procédés mis en lumière ici, le lecteur de l'œuvre d'Alissa Torres semble en effet pris dans ce mélange de pitié et de peur. L'effet cathartique du récit tragique marche à plein, puisqu'il permet d'apprivoiser le passé en expurgeant le présent : « One can't possess reality, as one can't possess the present but one can possess the past »[631]. Tout comme l'auteur, le lecteur s'accroche à la singularité du passé, en le transformant en valeur universelle censée éclairer le présent. L'effet de loupe, qui a permis à Alissa Torres de se ré-approprier son histoire, fonctionne aussi en sens inverse : le titre même de l'œuvre, *American Widow*, par son indétermination syntaxique, redonne peut-être à l'histoire vécue sa valeur universelle. Une veuve américaine qui se dévoile sous les yeux du lecteur parle soudainement pour toutes les autres veuves américaines. De même, en convoquant l'image « réelle » de son mari à travers des photographies, l'auteur

630 M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, 7th edition, Fort Worth, TX : Harcourt Brace College Publishers, 1999, p. 212.

631 Sontag, *op. cit.*, p. 162.

déplace le pouvoir de la bande dessinée vers un usage de l'image défini par Susan Sontag comme « magique », qui « re-mythologise » alors toute sa narration : « A photograph is pseudo-presence and a token of absence. (...) All talismanic uses of photographs express a feeling both sentimental and implicitely magical »[632]. Alissa Torres elle-même comprend le côté magique de l'entreprise de re-création de sa propre histoire : « I now suspect there was a part of me that believed the truth might have some magic in it : the power to roll back time, the power to fix it. To bring Eddie back »[633]. L'effet cathartique de son témoignage s'apparente au travail de résilience théorisé par Boris Cyrulnik, travail que toute victime peut entreprendre pour dépasser son propre traumatisme et aller vers une reconstruction. La tragédie ainsi narrée entre dans la catégorie des œuvres qui, par leur exemplarité, donnent au lecteur une possibilité d'interprétation de la douleur : « Le travail de résilience a consisté à se souvenir des chocs pour en faire une représentation d'images, d'actions et de mots, afin d'interpréter la déchirure »[634]. Dans cette perspective de résilience, il y a aussi, comme nous l'avons vu à la toute fin du roman graphique, page 210, cette dernière photographie, de « l'après-trauma », qui pourrait selon nous figurer le mythe eschatologique de la fin d'un monde qui re-commence : « I knew so fiercely that I was alive, together with my son, and that it was a beautiful day »[635].

632 *Ibid.*, p. 16.
633 Torres, « 9/11 Widow ».
634 Cyrulnik, *Le Murmure des fantômes*, *op. cit.*, p. 64.
635 Torres, *op. cit.*, p. 210.

Nous avons analysé les différents procédés dont a usé Alissa Torres dans son autobiographie de la catastrophe pour faire sortir celle-ci de son terrain mythologique, pour tenter de se ré-approprier la douleur intime et personnelle du deuil, fusse-t-il celui du 11 septembre 2001. L'auteur, en refusant les facilités de langage, en combattant la surmédiatisation tout autant que la victimisation, en choisissant le témoignage dessiné, sans complaisance, a donné au récit son impact politique, contre toutes les tentatives de récupération de cette tragédie, que celles-ci soient idéologiques, médiatiques ou fictionnelles. L'impossibilité de connaître exactement les toutes dernières minutes de la vie de son mari pris au piège dans la tour nord du *World Trade Center* a plongé Alissa Torres dans une compulsion de narrativisation par laquelle elle compte re-créer son propre mythe[636]. En endossant le rôle exigeant de témoignant de l'Histoire en même temps que celui de ses propres manques, Alissa Torres sait trop bien qu'elle doit inventer des morceaux de cette Histoire, mettre celle-ci en fiction, afin de pouvoir remplir ces vides : « In the absence of concrete facts about how my husband died, I created my own story »[637]. En utilisant la force du *pathos* inhérent à l'image photographique, elle a donné à la vision tragique de sa propre histoire une puissance cathartique qui renvoie inéluctablement l'événement à son aspect mythique. La force de son témoignage, mise en valeur par l'utilisation de la bande dessinée, semble ainsi affaiblie par celle du contrat photographique, qui, dans sa paradoxale immédiateté, renvoie à une « présence

636 « Le mythe (*mythos*) dit indirectement ce que le *logos* ne sait dire », Van den Heuvel, *op. cit.*, p. 278.
637 Torres, « 9/11 Widow ».

symbolique », fantomatique, du passé, évoquée par Sontag : « those ghostly traces, photographs, supply the token presence of the dispersed relatives »[638]. Où la famille dispersée, voire dévastée par la mort pour celle d'Alissa Torres, symbolise ici selon nous le singulier pour le tout, l'intime pour le collectif.

Suivant une logique similaire dans le sujet de sa narration, le roman d'Amy Waldman, *The Submission*[639], offre le point de vue d'une autre « veuve américaine », entièrement fictive celle-ci, aux prises avec l'événement dans la mémorialisation de celui-ci. En effet, en tant que membre du jury nommé pour choisir le monument et l'ensemble architectural qui viendront célébrer le 11-septembre sur le site de *Ground Zero*, Claire Burwell, l'héroïne du roman, sera l'emblème des familles de victimes, une Alissa Torres de papier, témoignant de sa souffrance comme du vide laissés par la mort de son mari, qu'elle pensera combler avec l'édification d'un mémorial. À travers son histoire, nous allons voir comment Amy Waldman se saisit des différents mouvements qui ont accompagné l'écriture de la catastrophe du 11-septembre pour en faire une sorte de synthèse. Ainsi, selon nous, interroge-t-elle en creux le dernier temps du deuil, celui d'une « reconfiguration » autorisant une reconstruction, psychique comme architecturale.

638 Sontag, *op. cit.*, p. 9.
639 Amy Waldman, *The Submission*, New York, NY : Picador, 2011.

B/ Amy Waldman : Exorciser l'arabophobie

Le regard que porte Amy Waldman sur le 11-septembre, et sur l'impact de celui-ci au sein de la nation américaine, n'est pas exactement celui d'une romancière. L'auteur en effet a été, par sa profession, reporter de guerre, rompue aux attentats, violences et autres catastrophes dont elle a été le témoin, au quotidien, spécialement dans des régions dangereuses et politiquement sensibles telles que l'Afghanistan. Après avoir observé de près, pendant plusieurs années, les mouvements chaotiques d'un nouveau monde, en crise depuis le 11 septembre 2001, elle a décidé d'en faire une synthèse romancée dans un livre, laissant à la marge les descriptions d'une mémoire collective traumatisée. En cela, son roman ne se présente pas simplement comme une énième occurrence d'une représentation « psychologisante » des conséquences des attaques, mais plutôt comme un modèle de satire pointant du doigt le cynisme de l'administration étasunienne. En héritière d'Art Spiegelman ou de John Updike par exemple, Amy Waldman pose un regard sans complaisance, polémique, sur les contradictions et les ambiguïtés d'une nation se refermant sur elle-même. Pour cela, elle prend comme point de départ l'édification d'un mémorial sur le site de *Ground Zero*. L'intrigue du roman est des plus simples : le gagnant du concours à l'aveugle organisé pour choisir l'architecte du mémorial du 11-septembre se révèle être musulman. À partir de cette révélation[640] s'ensuit une cacophonie politique et

640 « The piece of paper containing the winner's name was passed from palm to palm like a fragile folio. (…) ''Jesus fucking Christ ! It's a goddamn Muslim !'' », *ibid.*, p. 17.

médiatique qui tourne vite à l'hystérie nationale, instrumentalisée par des hommes politiques avides de pouvoir autant que par certains groupes de pression en mal de promotion et de reconnaissance. La description du cynisme des uns et des autres va ainsi permettre à Amy Waldman de dessiner une Amérique indécente, arabophobe, dans l'incapacité de se (re)construire, en premier lieu à travers le symbole de la commémoration par excellence, le mémorial.

LA MÉMORIALISATION

Dans une volonté de communion nationale, le mémorial, tout comme le musée, rassemble en soi tous les éléments autorisant ce que Joël Candau nomme la « mémoire partagée » dans la formation de la mémoire collective. Selon l'anthropologue en effet, celle-ci n'est pas collective au sens où elle existerait en dehors des individus et s'imposerait à eux comme un fait social mais « en ce sens qu'elle suggère l'existence de processus concrets de convergence, de rencontre et d'agrégation de souvenirs, rendus possible par la présence de sociotransmetteurs »[641], comme peut l'être un mémorial ou un musée. Le processus de mémorialisation induit donc une « convergence » des affects ouvrant la possibilité d'une certaine forme de résilience collective. Le terme de résilience mérite à ce stade quelques précisions[642]. Il importe de rappeler ses origines physiques, puisqu'il est tiré du lexique de la physique des matériaux et désigne la capacité de ceux-ci à retrouver leur forme

641 Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, Paris : Armand Colin, 2005, p. 77.
642 Voir à ce propos Serge Tisseron, *La Résilience*, Paris : PUF, 2007.

antérieure après un choc. Puis il a été adopté par la psychologie comportementale américaine et par la psychanalyse anglaise, en particulier par John Bowlby dans le cadre de ses études sur les enfants ayant subi le *Blitz* de Londres pendant la Seconde Guerre mondiale. Par le biais de l'éthologie et de la psychiatrie, c'est Boris Cyrulnik qui fera entrer le terme dans le champ du grand public[643]. Dans tous les cas de figure, la notion désigne une capacité dynamique, celle de se reconstituer après l'épreuve d'un choc, d'un traumatisme, en sollicitant ses ressources propres, internes. Il semble intéressant de noter que la réalisation en 2003 d'un mur d'exposition[644] sur les grilles entourant le site de *Ground Zero* fut intitulée : *Manhattan, A City of Resilience, Strength and Hope*. Ainsi, l'une des capacités dynamiques à même de mettre en œuvre une résilience collective passerait par la voie muséale dans laquelle le mémorial agirait comme métaphore pour signifier la cicatrisation, la suture d'une blessure à la fois physique et psychique. Selon Amy Waldman pourtant, cette approche de résilience dans la communion n'est pas exactement la seule composante qui explique la demande de mémorial, l'auteur avance quelques raisons bien plus cyniques :

> It was too soon for a memorial, the ground barely cleared ; (…) but everything happened faster these days – the building up and tearing down of idols ; the cycling of news ; (…) So why not the memorial too ? Commercial exigencies were at work, it was true : the developer who controlled the site wanted to remonetize it and needed a memorial to do so

643 Avec notamment son ouvrage : *Psychanalyse et résilience*, Paris : Odile Jacob, 2006.
644 *Viewing Wall*.

> (…). But there were patriotic exigencies, too. The longer that space stayed clear, the more it became a symbol of defeat, of surrender, something for ''them'', whoever they were, to mock.[645]

Ainsi les raisons officieuses pour un mémorial apparaissent-elles moins glorieuses aux yeux de l'auteur, qui n'y voit que finance et esprit de vengeance. Quant à sa célérité, le projet de mémorial mis en scène dans le roman d'Amy Waldman s'inspire largement de la réalité du pays, qui a lui aussi mis en place, dès novembre 2003, le même type de concours afin d'ériger un ensemble architectural spécialement dédié aux victimes de l'événement. À l'issue de celui-ci, le 6 janvier 2004, c'est le projet de l'architecte israélo-américain Michael Arad, intitulé *Reflecting Absence*, qui a été retenu pour la construction du « Mémorial et musée nationaux du 11-septembre »[646]. Le concept original ne faisant intervenir que très peu de végétation, un paysagiste de Berkeley, Peter Walker, fut associé au projet afin d'adoucir l'ensemble[647]. Le mémorial a été officiellement inauguré et ouvert au public le 11 septembre 2011. Il se compose d'un parc incluant deux bassins situés dans les empreintes des deux tours détruites. Alimentés par des chutes d'eau, ils sont séparés par un parapet portant l'inscription du nom de toutes les victimes des attaques du *World Trade Center*[648]. La présence symbolique des noms est ainsi placée au cœur du projet, et reprise dès les premiers

645 Waldman, *op. cit.*, p. 9.

646 *National September 11 Memorial and Museum.*

647 Ironiquement, dans le roman, c'est justement à cause d'un « trop-plein » de végétation que le projet de Mohammad Khan, intitulé « le Jardin » (*the Garden*), sera mis en accusation et rejeté.

648 Pour les détails du projet, voir le site : <http://www.wtcsitememorial.org/fin7>

mots du roman de Waldman : « ''The names,'' Claire said. ''What about the names ?'' »[649]. Pourtant, la préoccupation principale des familles de victimes, qui est celle de voir les noms inscrits sur le bronze du mémorial, sera très vite évacuée dans le roman : le but purement commémoratif du site est en effet contrarié, évacué par l'auteur, qui en fait le jouet de politiques sans rapport avec l'épreuve des familles, ou celle de la mutilation urbaine, et dont l'arabophobie[650] deviendra le symbole.

LA « SOUMISSION »

Dès le titre du roman, *The Submission*, Amy Waldman joue sur les ambivalences et les ambiguïtés du contexte qu'elle décrit. En effet, si une première partie de son récit focalise sur le projet architectural, vainqueur du concours, qui a été « soumis » par Mohammad Khan, architecte arabo-américain, l'essentiel du roman met en scène la « soumission » de celui-ci aux diktats dominants, qui lui somment de justifier son projet, de l'amender, d'éluder son nom à trop forte consonance arabe et par-là même de renier son travail et son identité[651]. Il doit pour cela se conformer à l'image que les autres veulent avoir de lui, en se rasant la barbe par exemple : « He was humbling himself, maybe only to rob others of the chance to do so »[652]. Le double sens du titre annonce ainsi la chronique d'une arabophobie ordinaire, qui rappelle celle déjà décrite dans l'épisode de la série *The West Wing*, analysé dans un chapitre

649 *Ibid.*, p. 3.

650 Il nous paraît ici plus légitime de favoriser le terme d'« arabophobie » à celui d'« islamophobie » car la peur décrite dans le roman n'est pas tant portée sur l'identité religieuse que sur les traits physiques des victimes.

651 Surnommé « Mo », l'architecte est pourtant « citoyen américain, né en Virginie » et « agnostique », *ibid.*, p. 28 et 30.

652 *Ibid.*, p. 240.

précédent, dans lequel un Arabe travaillant à la Maison Blanche se voit persécuté parce que ses traits physiques sont proches de ceux des terroristes. Amy Waldman reprend aussi à son compte les regards sur une altérité bafouée, suspecte, qu'avaient déjà posés des auteurs tels que John Updike ou Laila Halaby[653]. La réflexion qu'elle propose ainsi au sujet d'une éthique de la fiction fait écho à d'autres positions mettant en accusation l'exploitation de la douleur collective à des fins stratégiques et politiques. Le climat délétère qu'elle décrit dans son roman, entre persécutions médiatiques et défilés de protestation, entre condamnations xénophobes et paranoïa généralisée, n'est que le reflet fictionnel de la controverse qui secoua réellement le pays à la fin de l'année 2009. À cette époque en effet, le projet d'établir une mosquée à quelques centaines de mètres de *Ground Zero* avait déchaîné le même type de réactions mis en scène dans le roman. À ce titre, la frontière poreuse entre la réalité et la fiction permet à Amy Waldman de décentrer sa narration dans des marges discursives plus politiques, se rapprochant par exemple des critiques formulées quelques années auparavant par Art Spiegelman dans *In the Shadow of No Towers*.[654]. Le parallèle nous semble pertinent jusqu'à l'esthétique des couvertures des deux œuvres qui se répondent à quelques années l'une de l'autre. La couverture de l'édition reliée de *The Submission* reprend en effet les grandes lignes qui ont fait le succès de la couverture de la bande dessinée de Spiegelman : un monochrome noir sur lequel apparaît comme en surimpression des volutes de couleur grise, pouvant faire penser à

653 Cf. nos chapitres sur les œuvres en question pp. 191-233.
654 Cf. notre chapitre sur Art Spiegelman, p. 148-166.

la graphie de la langue arabe[655]. La couverture incarne ainsi le message qui sous-tend tout le texte de Waldman, celui d'une résistance à l'intolérance des discours ambiants :

> Mo was tired of the bellicose, lachrymose religion the attack had birthed, was sickened by the fundamentalists who defended it by declaring the day sacred, the place sacred, the victims sacred, the feelings of their survivors sacred – so much sacredness, no limit to the profanity justified to preserve it.[656]

La reprise incantatoire du mot « sacré » dans les pensées de l'architecte souligne sa rancœur, sa révolte face à un pays, le sien, qui se drape dans une religiosité de façade et le stigmatise comme ennemi. Face à ces déchirements, une seule voix se fera entendre, celle de l'ami de Claire Burwell, Jack, qui avertit celle-ci de l'intolérance irrationnelle contre laquelle il faut se battre :

> ''Your support needs to be unconditional. There's more, much more, at stake there than a memorial – don't you see that ? (…) The attack made everyone afraid of appearing unpatriotic, of questioning government, leaders. Fear has justified war, torture, secrecy, all kinds of violation of rights and liberties. Don't let it justify taking the memorial away from Khan. Everything these past couple of years has been about abdications. Don't

655 Cf. la couverture dans notre annexe p. 341.
656 *Ibid.*, p. 208-209.

succumb to the fear.''[657]

La supplique du libéral Jack contre une « abdication » morale, laquelle signerait selon lui la fin d'un certain humanisme, reste pourtant lettre morte dans le monde cruel d'Amy Waldman : le personnage de Claire, qui incarnait jusque-là la raison, droite et éthique, finit par abdiquer, abandonnant Mohammad Khan et son projet, incapable de garder le recul nécessaire face à l'hystérie qui l'entoure. « She had seduced the jury into backing the Garden, insisted it support Khan, then turned on both design and designer »[658], nous informe froidement Waldman à propos de la volte-face de son héroïne. Le projet de jardin que proposait Mo avait pourtant remporté son suffrage dès le départ, et même après que l'identité de son auteur fut révélée. La poétique du Jardin déclinée par l'architecte éveillait en elle un sentiment de plénitude qui pouvait l'aider dans son travail de deuil, et qu'elle pouvait partager avec son jeune fils William : « The Garden, she told him, was a special place where his father could be found. (…) The idea of the Garden seemed to console him, and ever since, together they had drawn the trees and flowers, the pathways and canals »[659]. Quant à Mohammad, le Jardin symbolisait une beauté naturelle faisant référence à une partie de son héritage arabe millénaire, presque évanoui, qu'il voulait aussi commémorer. Dans les quelques lignes qui décrivent le lien intime que celui-ci partage avec la flore qui compose un jardin, Amy Waldman tisse d'étroites correspondances poétiques

657 *Ibid.*, p. 226.
658 *Ibid.*, p. 309.
659 *Ibid.*, p. 38.

avec les textes de l'auteur arabo-américaine Naomi Shihab Nye[660], comme un hommage rendu aux tout premiers poèmes tournés vers la culture de l'autre, qui fut pointée du doigt dès après le 11 septembre 2001 :

> Mo began scaling the terraces, then wandered off to the side, into the intimate shade of the tree canopies, the grassy turf sinking slightly beneath his feet. Pink blossoms frothed against the green foliage ; tulips, tiny cups of colour, were scattered offhandedly around the bases of the trunks. Near the garden's perimeter wall, densely planted mulberry, almond, and fig trees created a deeper shade. He smelled damp earth, spring air, trodden grass, and a faint, floral sweetness.[661]

Cependant, dans la paranoïa généralisée décrite avec férocité par Amy Waldman, où les jeux de pouvoir et les positions revanchardes font le quotidien d'une nation américaine blessée, le projet d'un mémorial pour le 11-septembre dessiné par un Arabe est tout simplement inacceptable. En effet, parce que Mohammad Khan, d'origine arabe, prend pour base architecturale un agencement esthétique de la flore, celui-ci sera aussitôt interprété comme un jardin islamique symbolisant le paradis pour les martyrs islamistes responsables des attentats. La problématique ainsi mise en scène permet à Waldman de mettre en lumière certains avis pour le moins

660 Cf. notre analyse de ses poèmes pp. 58-67, et en particulier nos remarques sur la récurrence des images du figuier et des sensations olfactives.

661 *Ibid.*, p. 317-318.

radicaux :

> ''Islam is an expansionist religion, and where Islam has gone, gardens were often followed, which is why we see them in India and Spain and Morocco and elsewhere, and now we'll see one in New York. (…) So here we have, right in Manhattan, an Islamic paradise, and achieving that paradise through martyrdom – murder, suicide – has become the obsession of Islamic extremists, the ultimate **submission** to God. We toy with that idée fixe at our peril.''[662]

Amy Waldman réitère ici sa conviction : tout n'est que « soumission », quel que soit le camp choisi. Soumission des uns à un esprit vengeur et belliqueux, soumission des autres à un Dieu destructeur et guerrier. Après ce genre de débats houleux, aux positions irréconciliables, et dont l'issue ne pourra se faire que dans le sang[663], le projet du Jardin sera donc abandonné et son auteur rejeté, forcé à l'exil. Ainsi, le miroir que tend Amy Waldman à ses concitoyens montre un visage très sombre et peu glorieux d'une nation cynique et arabophobe. Les neuf dernières pages de son roman, qui forment l'épilogue, semblent pourtant dessiner un autre avenir, qu'il convient d'examiner avec attention.

LE FANTASME D'AVENIR

662 *Ibid.*, p. 250 (nous soulignons).

663 Une des participantes, bangladaise, se fera assassiner pendant une manifestation, *ibid.*, p. 289.

Le dernier chapitre de *The Submission* fonctionne comme une prolepse propulsant le récit dans l'avenir, vingt ans après le fiasco du mémorial. Mohammad Khan a presque soixante ans, est un architecte reconnu, respecté dans le monde entier ; son projet avorté vingt ans plus tôt semble loin derrière lui, ne l'ayant nullement empêché de construire une brillante carrière. L'Amérique semble avoir elle aussi pansé ses blessures et retrouvé, vingt-cinq ans après les attaques du 11-septembre, un apaisement durable : « The country had moved on, self-corrected, as it always did, that feverish time mostly forgotten »[664]. À travers ces quelques pages, Amy Waldman semble ainsi rectifier la teneur de son roman, au ton jusque-là très critique, pour en faire une sorte de conte contemporain consensuel dans lequel tout finit bien. Cependant, au détour d'une phrase, l'auteur nous fait une révélation qui va renverser cette vision d'un monde « corrigé » et consolé. Même s'il reste un citoyen américain, Mohammad Khan n'est jamais retourné aux États-Unis. Il habite maintenant Bombay et dessine des projets de jardins dans des régions du monde telles que l'Inde, la Chine ou le Moyen Orient. C'est par sa voix qu'Amy Waldman va annoncer en creux sa vision de l'avenir pour son pays :

> ''The memorial experience opened the world to me. I began to learn about Islamic architecture, and it became what would seem to be a lifelong interest. And there were so many opportunities abroad – India, China, Qatar, elsewhere in the Arab world. It was more exciting to be abroad. **The**

664 *Ibid.*, p. 323.

> **center of gravity had shifted**, even if Americans didn't recognize it back then. I guess they do now. And I figured I might as well work somewhere where the name Mohammad wouldn't be a liability.''[665]

Dans ses derniers mots, le personnage Khan évoque la fin de règne d'une Amérique hégémonique, qui résonne comme une revanche sur un Occident xénophobe, en déréliction, tandis que sa créatrice impose son fantasme d'avenir : celui d'un monde dont l'épicentre n'est plus la nation américaine, dont le « centre de gravité » s'est déplacé vers les pays dits « émergents », un monde sens dessus dessous. Le renversement inattendu des perspectives, géopolitiques et économiques, fonctionne comme un ultime pied de nez de l'auteur, qui réussit avec son œuvre de (politique-)fiction non pas à reconstruire une identité endeuillée mais plutôt à construire une narration qui pense « contre » l'univocité sclérosante de la norme. Après avoir embrassé une décennie de travail de l'imaginaire passée à comprendre l'événement du 11-septembre, Amy Waldman s'est saisi du témoin laissé par des auteurs tels qu'Art Spiegelman, John Updike ou Laila Halaby pour aiguiser son point de vue d'auteur de fiction et jouer pleinement son rôle critique d'observateur, non plus de l'événement en soi mais de son impact sur le monde contemporain. Son roman vient ainsi conclure selon nous un cycle de compréhension et d'appropriation du choc du 11-septembre par le monde de la fiction étasunien, en lui offrant le langage critique et polémique qui devrait être au cœur de toute grande œuvre.

665 *Ibid.*, p. 329-330 (nous soulignons).

CONCLUSION

Saurons-nous accepter le passage du temps comme la nécessité de vivre au présent,
tout en reconnaissant que ce présent est fait, aussi, du passé,
dans sa substance comme dans ses valeurs ?
Tzvetan Todorov, *Mémoire du mal, tentation du bien : Enquête sur le siècle*, p. 445.

Après avoir décrit et analysé les attaques du 11-septembre subies par les États-Unis en tant qu'événement traumatique bloqué dans un éternel présent, après avoir souligné la nature immanente qui contribue fortement à les isoler de la vie culturelle mondiale, dans la mesure où elles ont pu être envisagées comme des attentats qui par cette nature même sortiraient du cadre historique auquel selon nous elles appartiennent cependant, il nous apparaît nécessaire d'apporter aujourd'hui quelques éléments conclusifs afin de clore notre propre analyse. Car *a posteriori*, après douze années de recul, il nous est apparu que la critique, sinon l'opinion généralement partagée, aient accepté le « passage du temps » évoqué par Tzvetan Todorov, comme une latence nécessaire, obligée, un sas de maturation indispensable à la sortie du phénomène de ressassement traumatique auquel le monde entier a pu assister à travers les divers discours, qu'ils aient été romanesques, cinématographiques, iconographiques ou médiatiques. À cette unique condition le

pays blessé peut envisager, après que le travail de deuil a été accompli, à travers principalement l'exorcisme par la parole, l'image ou le son, de dépasser la souffrance née du choc subi lors des attaques imprévues, impensables à l'exception de certains films catastrophe que nous avons évoqués et de quelques pochades. À ce titre on citera le satirique film de Michael Moore, *Canadian Bacon*[666], dans lequel les ennemis des États-Unis manquent de peu faire exploser une grande tour évocatrice des tours jumelles de Manhattan , non sans créer un effet de réel effrayant pour les spectateurs qui le regardent de manière rétrospective. Il semble que l'événement ayant porté définitivement atteinte à l'hégémonie quasiment incontestée des États-Unis dans le monde ait modifié à jamais la conception de l'impensable.

Y aura-t-il dès lors, comme Tzvetan Todorov y engage la communauté humaine par l'exhortation aux accents bibliques apposée en exergue à notre conclusion, qui constitue le titre de l'ouvrage éponyme *Mémoire du mal, tentation du bien*, un nouvel élan moral dans le monde, un équilibre retrouvé, un nouvel optimisme pour l'avenir, ancré dans la solidarité, l'échange, la compréhension mutuelle engendrée par la réflexion collective menée par le travail de l'écriture ? Car l'univers de la fiction, à travers les multiples constellations narratives que nous avons invoquées dans la présente étude, n'a pu que contribuer à la lente mais sûre rationalisation d'une hystérie collective qui a pu entourer l'événement de portée tragiquement archétypale appelé désormais en histoire le « 11-septembre ». Dans son

666 *Canadian Bacon*, Michael Moore, Propaganda Films, 1995.

évolution dans le temps, la fiction étasunienne a su développer des stratégies qui lui ont permis de « penser la catastrophe »[667], et ce faisant, de panser les blessures de la psyché américaine.

SYNTHÈSE RÉTROSPECTIVE

Dans l'immédiat après-coup, les réactions ont oscillé entre émotion incontrôlable et déférence silencieuse, non sans ambivalence d'ailleurs, comme nous l'avons souligné dans le premier mouvement de l'étude, laquelle ambivalence s'est également manifestée dans les représentations fictionnelles ainsi qu'à travers les questions existentielles et morales posées par les auteurs confrontés à la catastrophe. Quelques mois plus tard, après un bref temps de latence, une réflexion critique plus élaborée a vu le jour, ouvrant ainsi la voie au dialogue avec l'étranger, à des positions politiques moins unanimistes, dessinant en celant un autre mouvement, que nous avons souhaité définir par sa composante éthique. À travers les manifestations fictionnelles les plus récentes, nous avons pu vérifier que l'étape dite de « l'acceptation » telle qu'elle a pu être présentée par l'approche théorique d'Elisabeth Kübler-Ross, semble avoir été atteinte, grâce notamment à un travail sur le dépassement du choc provoqué par l'événement tragique. Les questions du mythe, de la commémoration, et plus généralement du lien avec l'Histoire ont été prises à bras le corps par les auteurs de fiction. Armés d'un volontarisme aux vertus cathartiques, ils

667 Pour reprendre l'intitulé du numéro très stimulant de la revue *Critique* d'août-septembre 2012.

ont su articuler une réponse autorisant une résilience, en accord avec les règles de la tragédie antique qui forgeait les cœurs et les esprits.

De plus, en prenant en considération l'éloignement progressif de l'événement dans le temps, le « 11-septembre », selon le raccourci signifiant qui l'accompagne désormais, est aujourd'hui envisagé comme un événement historique qu'il faut comprendre sans se contenter de l'effet de surprise qu'il a pu provoquer chez des consciences ethnocentriques, et intégrer au monde contemporain étasunien ouvert sur la différence, l'altérité constructive, l'autre perçu comme un même que soi qui ne saurait être ignoré, floué ou provoqué, ne fût-ce que par des procédés indirects de guerre économique ou de rivalité pour l'accès aux ressources mondiales. Ainsi les récits fictionnels ont-ils à cet égard un rôle prépondérant à jouer dans leur manière souvent oblique de souligner les failles, de semer le doute au milieu des certitudes faciles véhiculées par les médias de masse ou la presse destinée au plus grand public que celui des romanciers que nous avons choisis de présenter ici.

Il nous semble cependant qu'au moment de clore ce travail, le souffle romanesque reste souvent, sinon trop souvent en deçà des nécessaires analyses menées avec une conscience politique acérée et lucide ; il semble dépourvu des préoccupations didactiques nécessaires, trop souvent encore marqué par la touche d'exceptionnalisme qui marque l'écriture étasunienne, lui enlevant le mordant, l'esprit critique qui pourrait être la marque d'un grand œuvre. À ce titre, à travers ses interrogations sur la notion de l'indicible que nous avons abordée, la fiction

étasunienne a généralement omis une position morale pourtant au cœur du phénomène, celle de l'auto-censure. Ainsi n'avons-nous trouvé dans nos lectures sur le thème du 11-septembre aucun récit, aucun personnage qui prenne résolument en charge une parole interdite, un argument politique sulfureusement incorrect, comme si l'incorrection politique devait rester dans un éternel non-dit ethnocentrique, n'avait pas droit de cité dans la fiction. Ce refus d'une parole polémique dénote selon nous les limites de l'exercice de fictionnalisation qui reste avant tout un produit culturel soumis aux goûts du public.

LES LIMITES DE LA FICTION

Sans doute toujours faut-il garder en mémoire que certains diktats du monde de l'édition, utilisant le couperet de la publication comme arme de censure, peuvent aussi revêtir le masque de l'impuissance à dire : les représentations hétérodoxes, les positions idéologiques non conformes ont ainsi été évacuées du paysage officiel étasunien pour devenir l'apanage de penseurs idéologiquement marqués par la critique marxiste, l'attaque post-coloniale, familiers de pamphlets politiques devenus légendaires par leur charge parfois excessive, peu à même de constituer la trame d'un roman accepté par le monde de la grande édition, réservés plutôt à la publication indépendante, à compte d'auteur ou financés par des partis politiques rebelles à l'establishment[668].

668 Nous pourrions reprendre l'exemple de Noam Chomsky, ou encore celui d'Edward Saïd avec une œuvre telle que : *Humanism and Democratic Criticism*, New York, NY : Columbia UP, 2004 ; ou bien aussi celui de Michael

Nous avons cité quelques exemples de refus de publication dans notre étude, mais il est impossible par définition de savoir combien ont été écartées, et les raisons de ces mises à l'écart. Concernant la fiction, les points de vue ouvertement critiques, voire polémiques, n'ont que très peu atteint le public américain. Cette absence criante ne se retrouve cependant pas dans les récits non fictionnels, essais politiques, géopolitiques ou socio-historiques. L'évolution récente de la politique étrangère étasunienne menée dans le sillage des événements du 11-septembre, pour ne citer que l'enlisement de la guerre en Afghanistan, ou l'assassinat d'Oussama Ben Laden le 2 mai 2011 par un commando de l'*US Navy*, ne semble pour l'instant pas avoir trouvé d'écho satisfaisant dans la fiction, ni d'avoir suscité une vision romanesque teintée d'idéologie réellement contestataire[669]. Il manque de nombreuses réponses dans les fictionnalisations actuelles des conflits aux sources idéologiques voisines. Ainsi le détour de la littérature par l'inspiration ludique reste pauvre au regard de la vision critique d'œuvres politistes dont la virulence fait souvent défaut aux regards romanesques enfermés dans le *pathos* ou l'argument victimaire. Un ouvrage du psychanalyste Jean-Pierre Winter met en avant à ce titre un interdit qu'aucune fiction n'a osé braver, non-dit agissant comme impensé culturel au sein de la nation étasunienne. Selon lui, au-delà du sentiment de compassion narcissique se

Parenti et sa charge pamphlétaire : *The Terrorism Trap : September 11 and Beyond*, San Francisco, CA : City Lights Publishers, 2002.

669 *Zero Dark Thirty*, le film sur la capture et l'exécution d'Oussama Ben Laden réalisé en 2012 par Kathryn Bigelow, nous semble un bon exemple démontrant la difficulté à romancer un tel événement, aussi fort dans le réel que symbolique dans le regard vengeur de la nation américaine. La série télévisée *Homeland*, diffusée aux États-Unis depuis octobre 2011, en est un autre exemple.

fait jour un autre sentiment, plus cynique, celui d'une fascination pour la violence et la destruction :

> Il y a ce qui de nous jouit inconsciemment de la destruction. Où qu'elle ait lieu et qui que ce soit qu'elle vise. Il y a en nous cette part maudite et morbide qui est le fond commun de notre humanité.[670]

La « part maudite » dont parle Winter n'en finit pas de resurgir, car les occasions de régression ne manquent pas, dans les contextes personnels et historiques les plus imprévisibles. Dans le cas qui nous occupe, la résurgence de cet instinct primaire et régressif est provoqué par la révélation de la vulnérabilité de ceux que l'on croyait invincibles et supérieurs. S'il y a « stupeur dans la civilisation », pour reprendre le titre de son ouvrage, c'est à la fois à cause d'une sommation d'identification avec les victimes ainsi qu'en raison du bouleversement de l'ordre du monde, lequel fait de la nation suprême une victime. Winter à ce propos a pu écrire en toute lucidité :

> Malgré la tragédie humaine, quelque chose prend le dessus. Quelque chose qui ressemble, il faut bien l'écrire, à la satisfaction d'apprendre que l'Amérique, au sens de l'impérialisme américain, que ces lieux du capitalisme et de la force armée, ces lieux invincibles, ont pu être attaqués. (...) Je ne pourrai jamais dire cela à personne. J'en ai honte. Je me sens politiquement irresponsable, humainement scandaleux : comment, devant

670 Jean-Pierre Winter, *Stupeur dans la civilisation*, Paris : Pauvert, 2002, p. 34.

> l'horreur, puis-je éprouver, moi, quelque chose approchant de l'instinct vengeur ?[671]

Le sentiment régressif, « honteux », que le psychanalyste avoue avoir ressenti, reflète un mécanisme archaïque pourtant réellement partagé par un certain nombre de consciences. Or, celui-ci n'apparaît jamais, même en filigrane, dans les textes de fiction qu'il nous a été donné de lire au sujet du 11-septembre, parce que leurs auteurs préfèrent évacuer, de manière consciente ou inconsciente, cette question du « politiquement irresponsable, humainement scandaleux » posée par le psychanalyste.

VERS UNE NOUVELLE ONDE ?

Face à de telles limites, qui nous semblent desservir le rôle « pertubateur » qu'est censée tenir la fiction dans un monde trop univoque, notre ambition pourrait être alors de poursuivre la recherche dans l'étude de textes plus polémiques qui touchent au fondement même de la nation américaine et de sa vision utilitariste. Il s'agirait par exemple d'étudier la dimension idéologique des réactions aux attaques survenues le 11 septembre 2001 à travers des discours qui n'utilisent pas le masque romanesque mais qui transcrivent une radicalité des points de vue. Une synthèse des différents récits du 11-septembre nous permet d'avancer que l'imaginaire peut parfois contribuer à gommer la pertinence de la pensée. C'est

671 *Ibid.*, p. 3.

pourquoi une entrée en étude des écrits politiques et anthropologiques menés par divers spécialistes, essayistes ou experts, nous permettrait de comparer la richesse du roman à celle du discours polémique.

Puisque, selon nous, il ne saurait y avoir de conclusion définitive à cette présente étude, toute entière dédiée à « l'après », au « depuis », et donc par définition sans borne conclusive, mais toujours dans l'ouverture de l'œuvre à venir, notre impatience de lecteur nous fait espérer l'œuvre étasunienne qui saura réconcilier la forme romanesque et le fond politique, polémique, critique, qui touche au cœur du sujet du 11-septembre, qui saura grâce au prisme littéraire, à l'art consommé de la formule certes allusive mais redoutablement efficace, d'essence tragique, accusatoire, toucher au plus profond l'âme étasunienne afin de l'amener grâce à la blessure des mots, à la guérir d'un mal intrinsèque difficile à éradiquer, que les romanciers n'osent pas regarder en face tant il étincelle de blancheur. C'est bien de la blancheur qu'il s'agit ici, celle des écrans immaculés qui interrogent les films d'Alejandro González Iñárritu et de Fiorenza Menini[672], celle des certitudes aveuglantes, dénoncées par Herman Melville à travers un si long détour dans *Moby-Dick ; or, The Whale*[673], celle des défauts de la cuirasse perçus et traqués à travers ses propres analyses par le romancier et théoricien de la littérature D.H. Lawrence dans *Studies in Classic American Literature*, lorsqu'il initiait une critique idéologique encore valide aujourd'hui par un constat sans appel qui contraste avec les réponses littéraires

672 Cf. les chapitres qui leur sont consacrés.

673 Herman Melville, *Moby-Dick ; or, The Whale*, Londres : Richard Bentley, 1851.

euphémisantes : « the essential American soul is hard, isolate, stoic, and a killer. It has never yet melted »[674].

674 D.H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*, New York, NY : The Viking Press, 1961, p 62.

ANNEXES

SUPPORT DVD

◦ Alejandro González Iñarritu, *11'09''01 – September 11*

◦ *The West Wing*, « Isaac & Ishmael », Saison 3 épisode 1

◦ Fiorenza Menini, *Untitled*

◦ Michal Kosakowski, *Just Like the Movies*

◦ 11 septembre 2001, *TF1/Starwars*

Films reproduits avec l'aimable autorisation des producteurs.

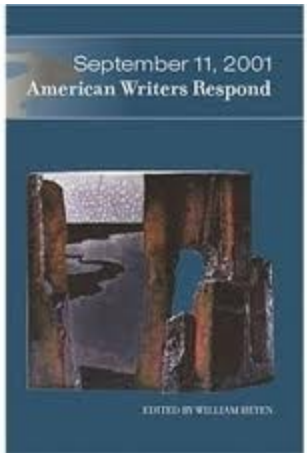
Le support DVD est exclusivement destiné à accompagner la présente étude,

merci de ne pas le dupliquer.

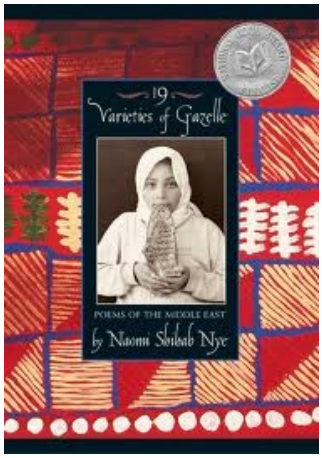
COUVERTURES DES ŒUVRES ÉTUDIÉES



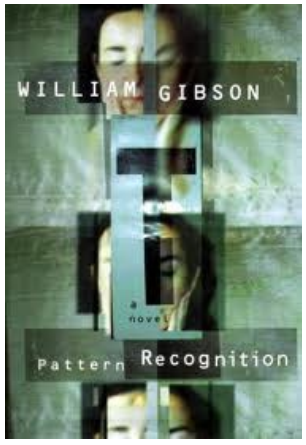
110 Stories : New York writes after September 11



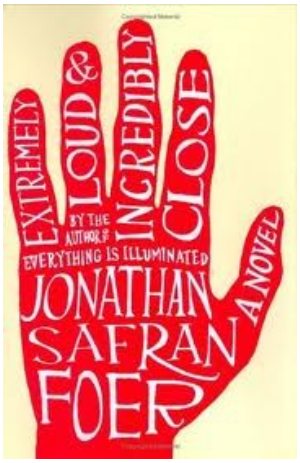
September 11, 2001 : American Writers Respond



Naomi Shihab Nye : *19 Varieties of Gazelle*



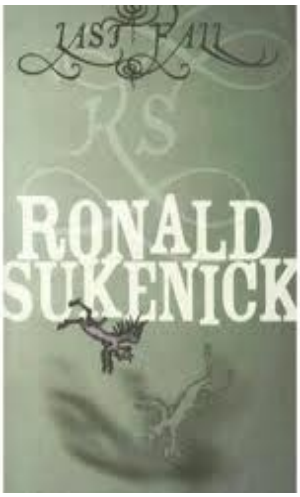
William Gibson, *Pattern Recognition*



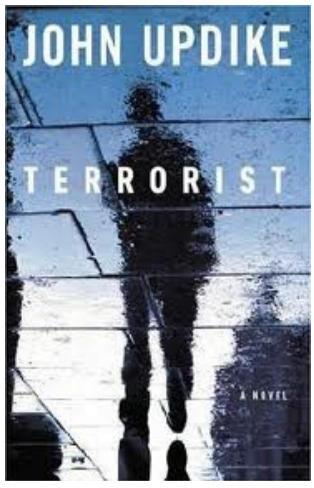
Jonathan Safran Foer, *Extremely Loud and Incredibly Close*



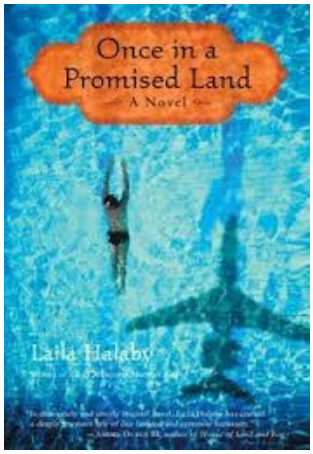
Art Spiegelman, *In the Shadow of No Towers*



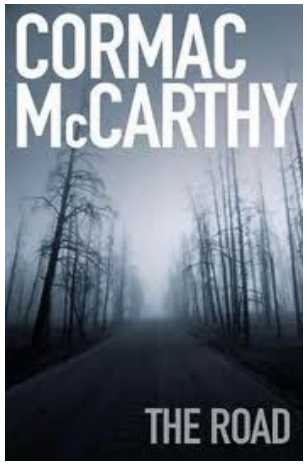
Ronald Sukenick, *Last Fall*



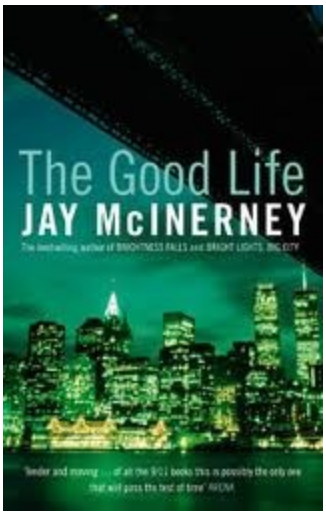
John Updike, *Terrorist*



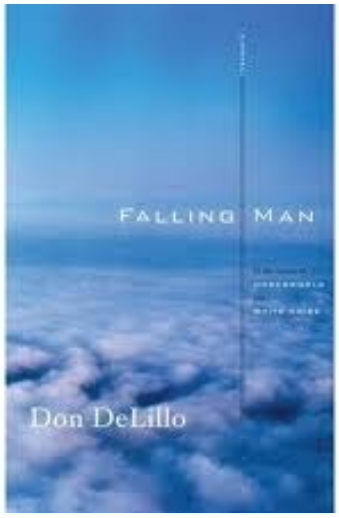
Laila Halaby, *Once in a Promised Land*



Cormac McCarhy, *The Road*



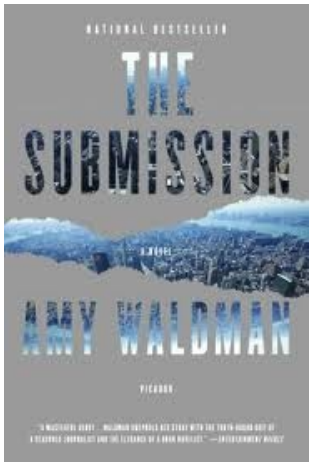
Jay McInerney, *The Good Life*



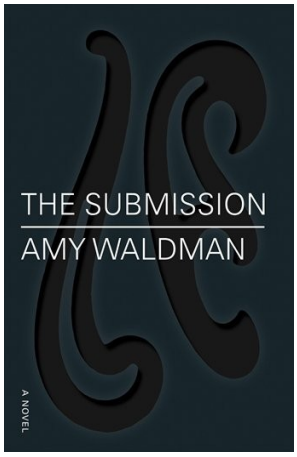
Don DeLillo, *Falling Man*



Alissa Torres, *American Widow*



Amy Waldman, *The Submission* (édition de poche)



Amy Waldman, *The Submission* (édition reliée)

BIBLIOGRAPHIE

CHRONOLOGIE DU CORPUS SÉLECTIONNÉ :

- **2001**

> SÉRIE TÉLÉVISÉE :

The West Wing, Saison 3, Épisode 1, Warner Bros. Television, 2001.

- **2002**

> NOUVELLES :

110 Stories : New York Writes After September 11, éd. Ulrich BAER, New York, NY : New York UP, 2002.

September 11, 2001 : American Writers Respond, éd. William HEYEN, Silver Spring, MD : Etruscan Press, 2002.

> POÉSIE :

NYE, Naomi Shihab. *19 Varieties of Gazelle : Poems of the Middle East*, New York, NY :

Greenwillow Books, 2002.

> FILM :

IÑÁRRITU, Alejandro González. « 11'09''01, September 11 » in *11'09''01, September 11* : A Film by 11 Directors, France : Galatée Films, 2002 [DVD].

○ 2003

> ROMAN :

GIBSON, William. *Pattern Recognition*, New York, NY : Berkley Books, 2003.

○ 2004

> ARTICLE :

ROSENBAUM, Thane. « Art and Atrocity in a Post-9/11 World » in *Jewish American and Holocaust Literature : Representation in the Postmodern World*, éd. Alan L. BERGER et Gloria L. CRONIN, Albany, NY : State University of New York Press, 2004 : 125-136.

> BANDE DESSINÉE :

SPIEGELMAN, Art. *In the Shadow of No Towers*, New York, NY : Pantheon Books, 2004.

○ 2005

> ROMANS :

FOER, Jonathan Safran. *Extremely Loud and Incredibly Close*, Boston, MA : Houghton Mifflin, 2005.

SUKENICK, Ronald. *Last Fall*, Tallahassee, FL : FC2, 2005.

○ 2006

> ROMANS :

McCARTHY, Cormac. *The Road*, New York, NY : Knopf, 2006.

McINERNEY, Jay. *The Good Life*, Londres : Bloomsbury, 2006.

UPDIKE, John. *Terrorist*, New York, NY : Ballantine Books, 2006.

> FILMS :

KOSAKOWSKI, Michal. « Just Like the Movies » in *Underground Zero, Un Autre regard sur le 11 Septembre*, France : Collection Repérages, 2006 [DVD].

MENINI, Fiorenza. « Untitled » in *Underground Zero, Un Autre regard sur le 11 septembre*, France : Collection Repérages, 2006 [DVD].

○ 2007

> ROMANS :

DeLILLO, Don. *Falling Man*, New York, NY : Scribner, 2007.

HALABY, Laila. *Once in a Promised Land*, Boston, MA : Beacon Press, 2007.

○ 2008

> BANDE DESSINÉE :

TORRES, Alissa. *American Widow*, New York, NY : Villard Books, 2008.

○ 2011

> ROMAN :

WALDMAN, Amy. *The Submission*, New York, NY : Picador, 2011.

AUTRES ŒUVRES CITÉES :

_____ > ROMANS ET NOUVELLES :

AMIS, Martin. « The Last Days of Muhammad Atta », *The New Yorker*, 24 avril 2006, p. 152.

BELLOW, Saul. *Dangling Man*, Londres : Penguin Classics, 2007 [1944].

BUTOR, Michel. *La Modification*, Paris : Éditions de Minuit, 1957.

CAMUS, Albert. *La Chute*, Paris : Gallimard, 1956.

_____. *Le Mythe de Sisyphe*, Paris : Gallimard, 1985.

DeLILLO, Don. *End Zone*, Boston, MA : Houghton Mifflin, 1972.

_____. *Great Jones Street*, Boston, MA : Houghton Mifflin, 1973.

_____. *Libra*, New York, NY :Viking Press, 1988.

_____. *Mao II*, New York, NY : Scribner, 1991.

_____. *Cosmopolis*, New York, NY : Scribner, 2003.

GIBSON, William. *Neuromancer*, New York, NY : Ace Books, 1984.

GRASS, Günter. *Le Tambour*, Paris : Éditions du Seuil, 1961.

HUGO, Victor. *Les Orientales*, Amiens : Edgar Malfère, 1928.

KAFKA, Franz. *La Métamorphose*, Paris : Gallimard, 1955.

KUNDERA, Milan. *La Lenteur*, Paris : Gallimard, 1995.

McINERNEY, Jay. *Brightness Falls*, New York, NY : Knopf, 1992.

_____. *How it Ended*, New York, NY : Knopf, 2009.

MELVILLE, Herman. *Moby-Dick ; or, The Whale*, Londres : Richard Bentley, 1851.

PYNCHON, Thomas R. *The Crying of Lot 49*, New York, NY : Harper & Row, 1986 [1965].

REVERDY, Thomas B. *L'Envers du monde*, Paris : Éditions du Seuil, 2010.

SAFRAN FOER, Jonathan. *Everything is Illuminated*, Boston, MA : Houghton Mifflin, 2002.

SILKO, Leslie Marmon. *Ceremony*, New York, NY : Penguin Books, 1977.

> BANDES DESSINÉES :

Heroes : The World's Greatest Superhero Creators Honor The World's Greatest Heroes, Marvel Comics, 2001.

MASON Jeff éd. *9-11 Emergency Relief*, Gainesville, FL : Alternative Comics, 2002.

SACCO, Joe. *Palestine, the Collection*, Seattle, WA : Fantasgraphics Books, 2001.

SATRAPI, Marjane. *Persepolis*, Paris : L'Association, 2002.

SPIEGELMAN, Art. *Maus, a Survivor's Tale*, New York, NY : Pantheon Books, 1986.

The Amazing Spider-Man, volume 2 n°36, Marvel Comics, 2001.

> POÉSIE :

ELIOT, T.S. *The Waste Land and Other Poems*, London : Faber and Faber, 1972.

KIPLING, Rudyard. « The White Man's Burden » in *Rudyard Kipling's Verse : Definitive Edition*, Garden City, NY : Doubleday, 1929.

YEATS, William Butler. « A Reason for Keeping Silent », in *The Book of the Homeless*, Edith Wharton éd. New York, NY : Scribner, 1916, p. 45.

> THÉÂTRE :

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*, Oxford : Oxford University Press, 1987.

BECKETT, Samuel. *En Attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit,1952.

_____. *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957.

> FILMS ET DOCUMENTAIRES :

Canadian Bacon, Michael Moore, Propaganda Films, 1995.

New York : 11 Septembre, Jules et Gédéon NAUDET, Paramount Pictures, 2002.

The Matrix, Andy et Larry Wachowski, Warner Bros. Pictures, 1999.

Zero Dark Thirty, Kathryn BIGELOW, Annapurna Pictures, 2012.

102 Minutes That Changed America, Nicole RITTENMEYER, A&E Television Networks, 2008.

> ARTICLES :

BELLOW, Saul. « The Writer as Moralist », *The Atlantic Monthly*, mars 1963.

DELILLO, Don. « In the Ruins of the Future : Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September », *Harper's Magazine*, décembre 2001 : 33-40.

New York Times, 13 octobre 1915.

The New Yorker, Vol LXXVII, n°28, 24 septembre 2001.

Time Magazine, 11 juillet 2011.

CORPUS THÉORIQUE :

ABRAMS, M. H. *A Glossary of Literary Terms*, 7th edition, Fort Worth, TX : Harcourt Brace College Publishers, 1999.

ADORNO, Theodor. *Prismes : Critique de la culture et société*, Paris : Payot, 1986.

AGAMBEN, Giorgio. *Le Langage et la mort*, Paris : Christian Bourgois, 1991.

BARTHES, Roland. *Mythologies*, Paris : Éditions du Seuil, 1957.

_____. *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris : Éditions du Seuil, 1980.

BAUDRILLARD, Jean. *L'Esprit du terrorisme*, Paris : Galilée, 2002.

BRAUDEL, Fernand. *Écrits sur l'histoire*, Paris : Flammarion, 1993.

COUTURIER, Maurice. *La Figure de l'auteur*, Paris : Éditions du Seuil, 1995.

CRÈVECOEUR, Jean de. *Letters from an American Farmer*, New York, NY : Penguin Books, 1981 [1782].

DEBORD, Guy. *La Société du spectacle*, Paris : Gallimard, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Marges – De la philosophie*, Paris : Éditions de Minuit, 1972.

EAGLETON, Terry. *Critique et théorie littéraires*, Paris : P.U.F., 1994.

ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, 1963.

FREUD, Sigmund. « Deuil et mélancolie » in *Œuvres Complètes*, vol.13, Paris : P.U.F., 1988 : 260-280.

_____. « Remémoration, répétition et perlaboration » in *La Technique psychanalytique*, Paris : P.U.F., 2007.

GENETTE, Gérard. « Discours du récit » in *Figures III*, Paris : Éditions du Seuil, 1972.

GIRARD, René. *La Violence et le sacré*, Paris : Grasset, 1972.

JAKOBSON, Roman. *Essai de linguistique générale 1*, Paris : Éditions de Minuit, 1963.

JANET, Pierre. *La Médecine psychologique*, Paris : L'Harmattan, 2005.

KÜBLER-ROSS, Élisabeth. *Sur le chagrin et sur le deuil : Trouver un sens à sa peine à travers les cinq étapes du deuil*, Paris : JC-Lattès, 2011.

La Bible de Jérusalem, Paris : Les Éditions du Cerf, 1998.

LAWRENCE, David Herbert. *Studies in Classic American Literature*, New York, NY : The Viking Press, 1961.

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*, Paris : Éditions du Seuil, 1975.

LÉVINAS, Emmanuel. *Le Temps et l'autre*, Saint-Clément-de-Rivière : Fata Morgana, 1980.

Lexique des termes littéraires, éd. Michel Jarrety, Paris : Librairie Générale Française, 2001.

LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne*, Paris : Éditions de Minuit, 1979.

McLUHAN, Marshall. *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*, New York, NY : Bantam Books, 1967.

NORA, Pierre. « Le Retour de l'événement » in *Faire de l'histoire*, Paris : Folio, 1974.

RICŒUR, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Éditions du Seuil, 2000.

SAÏD, Edward. *Orientalism*, New York, NY : Pantheon Books, 1978.

SEMPRUN, Jorge. *L'Écriture ou la vie*, Paris : Gallimard, 1994.

SONTAG, Susan. *On Photography*, New York, NY : Farrar, Straus and Giroux, 1977.

STEINER, George. *Langage et silence*, Paris : Éditions du Seuil, 1969.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *Democracy in America*, volume 2, New York, NY : Knopf, 1953.

CORPUS CRITIQUE :

> APPROCHE LITTÉRAIRE :

AMFREVILLE, Marc. *Écrits en souffrance : Figures du trauma dans la littérature nord-américaine*, Paris : Michel Houdiard Éditeur, 2009.

BARONI, Raphaël. *La Tension narrative : Suspense, curiosité et surprise*, Paris : Éditions du Seuil, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Origins of German Tragic Drama*, New York, NY : Verso, 1998.

_____. *Charles Baudelaire : Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris : Payot, 2002.

BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre : Rhétorique de l'autoportrait*, Paris : Éditions du Seuil, 1980.

BERGER Alan L. et Gloria L. CRONIN éd. *Jewish-American and Holocaust Literature : Representation in the postmodern World*, Albany, NY : State University of New York Press, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*, Paris : Gallimard, 1969.

_____. *L'Écriture du désastre*, Paris : Gallimard, 1980.

BUTOR, Michel. « L'emploi des pronoms personnels dans le roman » in *Essais sur le roman*, Paris : Gallimard, 1992.

DAVO, Yves. « D'une mémoire, l'autre : (im)possibilité d'un récit post-traumatique dans *Extremely Loud and Incredibly Close* de Jonathan Safran Foer », *Cercles*, Revue électronique de l'université de Rouen, 2012 : [en ligne] www.cercles.com/n23/davo.pdf.

_____. « 11 septembre 2001 : démythification hollywoodienne ou mythification du réel ? *Just Like the Movies* et l'inquiétante étrangeté du déjà-vu » in *Le Cinéma américain face à ses mythes : une foi incrédule*, Revue Cycnos volume 28 n°2, Paris : L'Harmattan, 2012.

DE SOUSA, Ronald. « Après la catastrophe » in *Penser la catastrophe*, *Revue Critique* n° 783-784, (août-septembre 2012) : 633-641.

DRAGONETTI, Roger. *La Musique et les lettres*, Paris : Librairie Droz, 1986.

ÉLEFTERIOU-PERRIN, Véronique. « La Mise en mots de l'innommable » in *La Shoah dans la littérature nord-américaine*, *Revue d'Histoire de la Shoah* n°191, Paris : Mémorial de la Shoah Éditions, 2009 : 13-38.

FORCHÉ, Carolyn éd. *Against Forgetting : 20th Century Poetry of Witness*, New York, NY : W.W. Norton, 1993.

FRAENKEL, Béatrice. *Les Écrits de septembre : New York 2001*, Paris : Textuel, 2002.

GERVAIS, Bertrand et Patrick TILLARD éd. *Fictions et images du 11 septembre 2001*,

Collection Figura n°24, Montréal : Université du Québec à Montréal, 2010.

GIOIA, Dana. « ''All I Have is a Voice'' : September 11th and American Poetry » in *Disappearing Ink : Poetry at the End of Print Culture*, Saint Paul, MN : Graywolf Press, 2004 : 163-167.

GRAY, Richard. *After the Fall : American Literature since 9/11*, Chichester : Wiley-Blackwell, 2011.

HOUEN, Alex. « Novel Spaces and Taking Place(s) in the Wake of September 11 », *Studies in the Novel* n°36 (Automne 2004) : 419-437.

JAMESON, Fredric. « Fear and Loathing in Globalization », *New Left Review* n° 23 (septembre-octobre 2003) : 105-114.

KENISTON Ann et Jeanne Follansbee QUINN éd. *Literature After 9/11*, New York, NY : Routledge, 2008.

LEJEUNE, Philippe. *La Mémoire et l'oblique : Georges Perec autobiographe*, Paris : P.O.L., 1991.

MARCUS, Laura. *Auto/biographical Discourses : Theory, Criticism, Practice*, Manchester : University of Manchester Press, 1994.

NAUROY Gérard éd. *L'Écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe : Des mondes antiques à l'aube du 21ème siècle*, Berne : Peter Lang, 2004.

RINN, Michaël. *Émotions et discours : L'usage des passions dans la langue*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008.

SAÏD, Edward. *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, Cambridge, MA : Harvard University Press, 2002.

SALMON, Christian. *Verbicide : Du bon usage des cerveaux humains disponibles*, Castelnau le Lez : Éditions Climats, 2005.

SCHMITT, Arnaud. *Je réel / Je fictif : au-delà d'une confusion postmoderne*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2010.

STAROBINSKI, Jean. *L'Encre de la mélancolie*, Paris : Éditions du Seuil, 2012.

VAN DEN HEUVEL, Pierre. *Parole, mot, silence : Pour une poétique de l'énonciation*, Paris : Librairie José Corti, 1985.

VERSLUYS, Kristiaan. *Out of the Blue : September 11 and the Novel*, New York, NY : Columbia University Press, 2009.

ZANONE, Damien. *L'Autobiographie*, Paris : Ellipses, 1996.

> APPROCHE ICONOGRAPHIQUE :

ADORNO, Theodor W. et Hanns EISLER. *Musique de cinéma*, Paris : L'Arche, 1972.

AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire : Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris : Desclée de Brouwer, 2004.

CHION, Michel. *La Musique au cinéma*, Paris : Bordas, 1995.

DELANNOY, Pierre Alban. *La Bande dessinée à l'épreuve du réel*, Paris : L'Harmattan, 2007.

DIXON, Winston Wheeler. *Film and Television After 9/11*, Carbondale, IL : Southern Illinois University Press, 2004.

JOLLY, Geneviève. *Le Réel à l'épreuve des arts : L'écran, la rue, la scène*, Paris : L'Harmattan, 2007.

KAPLAN Ann et Bang WANG éd. *Trauma and Cinema : Cross-Cultural Explorations*, Hong Kong : Hong Kong University Press, 2004.

KEANE, Stephen. *Disaster Movies : The Cinema of Catastrophe*, New York, NY : Wallflower, 2001.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Princeton, NJ : Princeton University Press, 1997.

LE LANNOU, Jean-Michel. *Soulages : La plénitude du visible*, Paris : Kimé, 2001.

LONDON, Kurt. *Film Music*, New York, NY : Arno Press, 1976.

LYOTARD, Jean-François. *Leçons sur l'analytique du sublime*, Paris : Galilée, 1991.

_____. *Que peindre ?*, Paris : Hermann, 1987.

MORIN, Edgar. *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris : Éditions de Minuit, 1956.

NIKOLAVITCH, Alex. *Mythe et super-héros*, Lyon : Moutons Électriques, 2011.

PETERS, Benoît. *Case, planche, récit*, Paris : Casterman, 1991.

RANCIÈRE, Jacques. *Le Destin des images*, Paris : La Fabrique Éditions, 2003.

ROSSET, Clément. *Le Réel et son double : Essai sur l'illusion*, Paris : Gallimard, 1984.

SOULAGES, Pierre. *Entretien : Les éclats du noir* in *Le Point* n°1585, 31 mars 2003.

_____. *L'Exposition*, Centre Pompidou, 2009.

THÉOFILAKIS-BENDAHAN, Marie. « Maus, le graphisme du désastre » in *Revue d'histoire de la Shoah*, n°191 (juillet-décembre 2009) : 265-292.

THORET, Jean-Baptiste. *26 secondes, l'Amérique éclaboussée*, Paris : Rouge Profond, 2003.

TORRES, Alissa. « 9/11 Widow : Do I Really Want the Truth ? », http://www.salon.com/life/feature/2009/09/11/911_widow.

VIRILIO, Paul. *Guerre et cinéma : Logistique de la perception*, Paris : Cahiers du Cinéma, 1984.

WHITLOCK, Gillian. « Autographics : the Seeing ''I'' of the Comics » in *Modern Fiction Studies*, volume 52, n°4, hiver 2006 : 965-978.

WITEK Joseph éd. *Art Spiegelman : Conversations*, Jackson, MS : University Press of Mississippi, 2007.

_____ *> APPROCHE SOCIO-POLITIQUE :*

BAUDRILLARD, Jean et Edgar MORIN. *La Violence du monde*, Paris : Éditions du Félin / Institut du Monde Arabe, 2003.

BOLTANSKI, Luc. *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard, 1999.

CHOMSKY, Noam. *Acts of Aggression, Policing ''Rogue'' States*, New York, NY : Seven Stories Press, 1999.

_____. *Power and Terror*, New York, NY : Seven Stories Press, 2003.

_____. *Imperial Ambitions*, New York, NY : Metropolitan Books, 2005.

DAYAN Daniel éd. *La Terreur spectacle : Terrorisme et télévision*, Bruxelles : De Boeck, 2006.

DIDION, Joan. *Fixed Ideas : America Since 9/11*, New York, NY : New York Review of Books, 2003.

FRAU-MEIGS, Divina. *Qui a détourné le 11 septembre ?*, Bruxelles : De Boeck, 2006.

FUKUYAMA, Francis. *The End of History and the Last Man*, New York, NY : Free Press, 1992.

GANDZIAROWSKI, Anna. *The Puritan Legacy to American Politics*, Hambourg : Grin Verlag, 2010.

HUNTINGTON, Samuel Phillips, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World*

Order, New York, NY : Simon & Schuster, 1996.

LITS, Marc. *Du 11 septembre à la riposte : Les débuts d'une nouvelle guerre médiatique*, Bruxelles : De Boeck, 2004.

MEYSSAN, Thierry. *L'Effroyable Imposture : 11 septembre 2001*, Chatou : Éditions Carnot, 2002.

PARENTI, Michael. *The Terrorism Trap : September 11 and Beyond*, San Francisco, CA : City Lights Publishers, 2002.

PEASE, Donald E. *The New American Exceptionalism*, Minneapolis, MN : University of Minnesota Press, 2009.

SAÏD, Edward. *Humanism and Democratic Criticism*, New York, NY : Columbia UP, 2004.

SIMPSON, David. *9/11 : the Culture of Commemoration*, Chicago, IL : University of Chicago Press, 2006.

SONTAG, Susan. *At the Same Time : Essays and Speeches*, New York, NY : Farrar, Straus and Giroux, 2007.

_____. *Garder le sens mais altérer la forme*, Paris : Christian Bourgois, 2008.

TAYLOR James éd. *In the Aftermath : What September 11 is Teaching Us about our World, our Faith and Ourselves*, Vancouver, British Columbia : Northstone Publishing, 2002.

WINTERBOTTOM, Michael et Mat WHITECROSS. *La Stratégie du choc*, Montparnasse, 2009 [DVD].

YOUNG, Marilyn B. « One Empire Under God », in *European Contributions to American Studies*, Volume 55 (Mai 2004) : 8-18.

ŽIŽEK, Slavoj. *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris : Flammarion, 2005.

_____ *> APPROCHE SOCIO-HISTORIQUE :*

CANDAU, Joël. *Anthropologie de la mémoire*, Paris : Armand Colin, 2005.

COLLINGWOOD, R.G. *Essays in the Philosophy of History*, éd. William Debbins, Austin : University of Texas Press, 1965 : 3-22.

GROSSER, Alfred. *Le Crime et la mémoire*, Paris : Flammarion, 1989.

HARTOG, François. *Régime d'historicité : Présentisme et expériences du temps*, Paris : Éditions du Seuil, 2003.

MÉCHOULAN, Éric. *La Culture de la mémoire ou comment se débarrasser du passé ?*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2008.

NOUSS, Alexis. *Dire l'événement, est-ce possible ?*, Paris : L'Harmattan, 2001.

SEMPRUN, Jorge et Elie WIESEL. *Se taire est impossible*, Paris : Arte Éditions, 1995.

TODOROV, Tzvetan. *Face à l'extrême*, Paris : Éditions du Seuil, 1994.

_____. *Mémoire du mal, tentation du bien : Enquête sur le siècle*, Paris : Robert Laffont, 2000.

_____. *Les Abus de la mémoire*, Paris : Arléa, 2004.

TRILLING, Lionel. *The Liberal Imagination*, Garden City, KS : Doubleday, 1953.

WARDI, Dina. *Memorial Candles : Children of the Holocaust*, New York, NY : Routledge, 1992.

ZINN, Howard. *A People's History of the United States: 1492 to Present*, New York, NY : Harper & Row, 1980.

_____ *> APPROCHE PSYCHO-CRITIQUE :*

BUTLER, Judith. *Precarious Life : the Powers of Mourning and Violence*, Londres : Verso, 2004.

CARUTH, Cathy éd. *Trauma : Explorations in Memory*, Baltimore, MD : The Johns Hopkins University Press, 1995.

_____. *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative and History*, Baltimore, MD : Johns Hopkins University Press, 1996.

CHIANTARETTO, Jean-François. *Témoignage et trauma : Implications psychanalytiques*, Paris : Dunod, 2004.

CYRULNIK, Boris. *Le Murmure des fantômes*, Paris : Odile Jacob, 2003.

_____. *Psychanalyse et résilience*, Paris : Odile Jacob, 2006.

FERENCZY, Sandor. *Le Traumatisme*, Paris : Payot Rivages Poche, 2006.

GREENBERG, Judith éd. *Trauma at Home : After 9/11*, Lincoln, NE : University of Nebraska Press, 2003.

KAPLAN, Ann. *Trauma Culture : The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, Piscataway, NJ : Rutgers University Press, 2005.

LACAN, Jacques. *RSI*, Séminaire XXII (1974-1975), Paris : Association freudienne internationale, 2002.

LACAPRA, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, MD : Johns Hopkins University Press, 2001.

ROSOLATO, Guy. *La Relation d'inconnu*, Paris : Gallimard, 1978.

SCARRY, Elaine. *The Body in Pain*, Oxford : Oxford University Press, 1985.

STEIN, Ruth. « Evil as Love and as Liberation » in *Psychoanalytical Dialogues* n°3, 2002.

TISSERON, Serge. *La Résilience*, Paris : PUF, 2007.

VICKROY, Laurie. *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*, Charlottesville, VA : University of Virginia Press, 2002.

WHITEHEAD, Anne. *Trauma Fiction*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2004.

ŽIŽEK, Slavoj. *Comment lire Lacan*, Paris : Éditions NOUS, 2011.

_____ *> APPROCHE PHILOSOPHIQUE :*

BADIOU, Alain. *Circonstances, 1 : Kosovo, 11 septembre, Chirac/Le Pen*, Paris : Éditions Léo Scheer, 2003.

_____. *Le Siècle*, Paris : Éditions du Seuil, 2005.

BARTHES, Roland. *Journal de deuil*, Paris : Éditions du Seuil, 2009.

COMOLLI, Jean-Louis. « Le Miroir à deux faces », in *Arrêt sur histoire*, éd. J-L COMOLLI et Jacques RANCIÈRE, Paris : Centre Georges Pompidou, 1999.

DERRIDA, Jacques. *Feu la cendre*, Paris : Des Femmes Éditions, 1999.

_____ et Jürgen HABERMAS. *Le « Concept » du 11 septembre : Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, Paris : Galilée, 2004.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La Mort*, Paris : Flammarion, 1977.

_____. « La Pureté ineffable » in *Le Pur et l'impur*, Paris : Flammarion, 1978.

_____. *La Musique et l'ineffable*, Paris : Éditions du Seuil, 1983.

_____. *Le Sérieux de l'intention*, Paris : Flammarion, 1983.

_____. *L'Imprescriptible*, Paris : Éditions du Seuil, 1986.

LÉVINAS, Emmanuel. *Éthique et infini*, Paris : Le Livre de Poche, 1982.

_____. *Totalité et infini*, Paris : Le Livre de Poche, 1990.

_____. « Que savons-nous de la mort » in *La Mort et le temps*, Paris : Le Livre de Poche, 1992.

LYOTARD, Jean-François. *Heidegger et les Juifs*, Paris : Galilée, 1988.

NANCY, Jean-Luc. *Déconstruction du christianisme : La Déclosion*, Paris : Galilée, 2005.

RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un Autre*, Paris : Éditions du Seuil, 1990.

_____. « Événement et sens » in *L'Espace et le temps*, Actes du XXIIe Congrès de l'Association des sociétés de philosophie de langue française (29-31 août 1988), Dijon : Société bourguignonne de philosophie, 1991.

St-ONGE, Jean-Claude. *Dieu est mon copilote : La Bible, le Coran et le 11 septembre*, Montréal : Les Éditions Écosociété, 2002.

VIRILIO, Paul. *La Vitesse de libération*, Paris : Galilée, 1995.

_____. *Ville panique*, Paris : Galilée, 2004.

_____. *L'Accident originel*, Paris : Galilée, 2005.

_____. *Le Futurisme de l'instant : Stop-Eject*, Paris : Galilée, 2009.

_____. *Le Grand accélérateur*, Paris : Galilée, 2010.

_____. *Cybermonde : La Politique du pire*, Paris : Textuel, 2010.

ZAOUI, Pierre. *La Traversée des catastrophes : Philosophie pour le meilleur et pour le pire*, Paris : Éditions du Seuil, 2010.

SÉLECTION D'ŒUVRES SUR LE 11-SEPTEMBRE NON ÉTUDIÉES :

25th Hour, Spike LEE, Touchstone Pictures, 2003 [film].

AUSTER, Paul. *Brooklyn Folies*, New York, NY : Henry Holt, 2005.

_____. *Man in the Dark*, Londres : Faber & Faber, 2008.

BARKER, Pat. *Double Vision*, New York, NY : Farrar, Straus and Giroux, 2003.

BARTH, John. *The Book of Ten Nights and a Night*, Londres : Atlantic Books, 2004.

BELL, Madison Smartt. *The Color of Night*, New York, NY : Vintage Books, 2011.

CUNNINGHAM, Michael. *Specimen Days*, New York, NY : Farrar, Straus and Giroux, 2005.

HAMID, Mohsin. *The Reluctant Fundamentalist*, Orlando, FL : Harcourt, 2007.

HAMILL, Pete. *Forever*, Boston, MA : Little, Brown, 2003.

HUNT, Laird. *The Exquisite*, Minneapolis, MN : Coffee House Press, 2006.

HUSTVEDT, Siri. *The Sorrows of an American*, New York, NY : Picador, 2009.

JACOBSON, Sid, COLÓN, Ernie. *The 9/11 Report : A Graphic Adaptation*, New York, NY : Hill & Wang, 2006.

KALFUS, Ken. *A Disorder Peculiar to the Country*, New York, NY : HarperCollins, 2006.

KINGSBURY, Karen. *One Tuesday Morning*, Waterville, ME : Thorndike Press, 2003.

McDONELL, Nick. *The Third Brother*, New York, NY : Grove Press, 2005.

McINERNEY, Jay. *How It Ended : New and Collected Stories*, New York, NY : Knopf, 2009.

MESSUD, Claire. *The Emperor's Children*, New York, NY : Knopf, 2006.

NAQVI, H. M. *Home Boy*, New York, NY : Shaye Areheart Books, 2009.

O'NEILL, Joseph. *Netherland*, New York, NY : Pantheon, 2008.

OATES, Joyce Carol. « The Mutants » in *I Am No one You Know*, New York, NY : Ecco Press, 2004.

PRICE, Reynolds. *The Good Priest's Son*, New York, NY : Scribner, 2005.

RINALDI, Nicholas. *Between Two Rivers*, New York, NY : HarperCollins, 2004.

SCHWARTZ, Lynne Sharon. *The Writing on the Wall*, New York, NY : Counterpoint, 2005.

World Trade Center, Oliver STONE, Paramount Pictures, 2006 [film].

REGARDS ÉTRANGERS SUR LE 11-SEPTEMBRE :

> ARGENTINE :

FRESÁN, Rodrigo. *Le Fond du ciel*, Paris : Éditions du Seuil, 2010.

> BELGIQUE :

BAUCHAU, Henry. *Petite suite au 11 septembre*, Bruxelles : Le Grand Miroir, 2003.

> DANEMARK :

DALAGER, Stig. *Pays des ombres*, Montfort-en-Chalosse : Gaïa, 2009.

> FRANCE :

BEIGBEDER, Frédéric. *Windows on the world*, Paris : Grasset, 2003.

BOUVET, Patrick. *Direct*, Paris : Éditions de l'Olivier, 2002.

COLIN, Fabrice et Laurent CILLUFO. *World trade angels*, Paris : Denoël Graphic, 2006.

GREIF, Jean-Jacques. *Nine Eleven*, Paris : L'École des Loisirs, 2003.

LANG, Luc. *11 Septembre mon amour*, Paris : Stock, 2003.

MELQUIOT, Fabrice. *Je rien te deum*, Paris : L'Arche, 2005.

VINAVER, Michel. *11 septembre 2001, Théâtre Complet*, Tome 8, Paris : L'Arche, 2003 : 130-181.

> GRANDE-BRETAGNE :

AMIS, Martin. « The Last Days of Muhammad Atta », *New Yorker*, 24 avril 2006 : 152-163.

_____. *The Second Plane : September 11, 2001-2007*, Londres : Jonathan Cape, 2008.

McEWAN, Ian. *Saturday*, Londres : Jonathan Cape, 2005.

McGRATH, Patrick. *Trauma*, New York, NY : Vintage, 2009.

INDEX

Adorno Theodor....69, 247, 353, 360
Al Qaïda....13
Altérité....8, 26, 104, 116, 118, 189, 206, 210, 212, 227, 229, 230, 231, 318, 329
Arabo-américain....53, 104, 188, 213, 216, 218, 221, 229, 317, 321
Arabophobie....10, 313, 317
Auster Paul....12, 13, 38, 39, 40, 372
Autobiographie....46, 49, 154, 155, 156, 157, 159, 163, 181, 184, 291, 302, 303, 307, 308, 311, 359
Badiou Alain....13, 194, 241, 370
Baer Ulrich....7, 33, 35, 38, 41, 343
Barthes Roland....137, 233, 246, 293, 294, 296, 300, 353, 370
Baudrillard Jean....14, 28, 120, 173, 199, 250, 353, 363
Bellow Saul....68, 283, 284, 290, 348, 351
Ben Laden Oussama....162, 193, 331
Blanchot Maurice....132, 134, 139, 144, 260, 307, 356
Bush George W....96, 97, 102, 157, 158, 162, 193, 258, 262
Camus Albert....165, 169, 271, 348
Catharsis....78, 84, 85, 90, 142, 286, 308, 309
Chomsky Noam....160, 363
Commémoration....8, 9, 119, 129, 130, 131, 291, 294, 297, 298, 301, 306, 314, 328
Contre-narration....35, 38, 40, 105, 279, 281, 290
Crèvecoeur Jean de....204, 206, 353
Cyrulnik Boris....142, 143, 310, 315, 368
Déjà-vu....9, 236, 237, 240, 241, 282, 284, 357
DeLillo Don…9, 21, 35, 36, 51, 118, 270, 278, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 340, 346, 348, 351
Derrida Jacques....18, 259, 353, 370
Dystopie....114

Eliade Mircea....245, 278, 293, 294, 353
Esthétique....8, 26, 40, 47, 68, 73, 77, 88, 91, 126, 127, 128, 145, 146, 241, 318, 321
Éthique....8, 26, 40, 116, 117, 118, 129, 145, 146, 187, 207, 210, 212, 231, 266, 278, 290, 318, 320, 328, 370
Exceptionnalisme....99, 261, 262, 329
Freud Sigmund....74, 88, 131, 132, 134, 136, 137, 142, 306, 354, 368
Fukuyama Francis....279, 363
Gibson William....8, 92, 105, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 338, 344, 348
Girard René....104, 105, 221, 234, 235, 354
Ground Zero....21, 31, 36, 116, 152, 171, 254, 274, 278, 312, 313, 315, 318
Halaby Laila. 9, 105, 189, 213, 215, 216, 218, 221, 222, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 318, 324, 340, 346
Heyen William....7, 33, 34, 51, 53, 60, 61, 343
Holocauste....69, 152, 259
Huntington Samuel....193, 198, 280, 363
Idéologie....23, 95, 99, 197, 208, 262, 268, 331
Iñárritu Alejandro....7, 66, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 334, 344
Indicible....68, 71, 130, 139, 164, 165, 169, 170, 180, 272, 276, 302, 307, 329
Ineffable....72, 73, 131, 259, 370
Jankélévitch Vladimir....73, 124, 270, 370
Jumpers....77, 82, 83, 86, 87, 89
Kosakowski Michal....9, 236, 238, 239, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 269, 337, 346
Kübler-Ross Elisabeth....24, 328, 354
Lejeune Philippe....155, 184, 303, 354, 358
Lévinas Emmanuel....132, 206, 210, 211, 212, 277, 354, 370
Lyotard Jean-François....128, 153, 209, 354, 361, 371
McCarthy Cormac 9, 236, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 268,

269, 271, 345

McInerney Jay.....9, 270, 271, 272, 275, 276, 277, 278, 340, 345, 349, 373

Média.....14, 17, 21, 26, 28, 31, 32, 34, 37, 38, 40, 42, 56, 62, 67, 75, 77, 80, 86, 87, 97, 98, 105, 109, 111, 112, 114, 121, 123, 124, 127, 128, 129, 146, 147, 150, 159, 160, 177, 180, 185, 194, 211, 237, 245, 249, 250, 281, 288, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 304, 308, 311, 314, 318, 326, 328, 329, 364

Mémoire....8, 19, 26, 37, 51, 68, 73, 116, 118, 119, 120, 121, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 135, 136, 138, 144, 145, 169, 170, 171, 236, 237, 242, 251, 255, 256, 270, 287, 288, 289, 292, 298, 299, 300, 301, 304, 307, 308, 313, 314, 326, 327, 330, 355, 357, 358, 360, 366

Menini Fiorenza....8, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 145, 244, 334, 337, 346

Mythe. 9, 89, 90, 98, 101, 102, 143, 153, 155, 208, 227, 228, 235, 236, 239, 245, 246, 247, 248, 251, 252, 257, 261, 262, 268, 278, 292, 293, 294, 296, 300, 304, 310, 311, 328, 348, 353, 357, 358, 361

Patriot Act.....97

Patriotisme.....48, 100, 160

Post-apocalypse.....268

Propagande.....160

Résilience.....291, 310, 314, 315, 329, 368, 369

Rosenbaum Thane.....7, 66, 67, 68, 69, 70, 73, 74, 75, 91, 93, 278, 344

Safran Foer Jonathan.....8, 119, 130, 131, 133, 135, 138, 140, 142, 145, 339, 345, 349, 357

Saïd Edward.....58, 154, 204, 208, 209, 355, 359, 364

Shihab Nye Naomi.....7, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 65, 321, 338, 343

Sontag Susan.....160, 273, 295, 296, 305, 310, 312, 355, 364

Spiegelman Art.....8, 33, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 187, 277, 304, 313, 318, 324, 339, 345, 350, 362

Témoignage. .32, 43, 50, 62, 63, 76, 116, 119, 121, 126, 131, 146, 148, 153, 155, 157, 163, 164, 184, 187, 292, 294, 297, 302, 303, 304, 306, 310, 311

Terror/Terrorisme....8, 13, 30, 33, 35, 36, 37, 39, 40, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 60, 61, 63, 65, 70, 71, 94,

96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 105, 127, 153, 168, 188, 189, 190, 193, 194, 196, 197, 199, 200, 202, 204, 206, 208, 212, 217, 231, 237, 238, 250, 258, 280, 285, 297, 318, 339, 345, 351, 353, 363, 364, 368

The West Wing.....7, 92, 93, 94, 95, 100, 102, 221, 261, 317, 337, 343

Tocqueville Alexis de.....99, 355

Todorov Tzvetan.....298, 299, 300, 301, 302, 326, 327, 366

Torres Alissa 9, 291, 292, 294, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 341, 346, 361

Updike John.....8, 40, 41, 189, 190, 191, 194, 197, 200, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 313, 318, 324, 339, 345

Virilio Paul.....119, 120, 123, 124, 126, 244, 361, 371

Waldman Amy....10, 105, 291, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 341, 347

Winthrop John.....100

World Trade Center.....12, 13, 14, 30, 34, 40, 43, 45, 70, 107, 111, 112, 120, 130, 147, 152, 167, 168, 171, 172, 173, 184, 187, 202, 209, 216, 217, 224, 230, 237, 241, 260, 273, 280, 282, 292, 303, 311, 316, 373

Žižek Slavoj.....22, 115, 237, 241, 365, 369