

Fictions et
images du
11 septembre
2001



Sous la direction de
Bertrand Gervais
et Patrick Tillard

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Vedette principale au titre :

Fictions et images du 11 septembre 2001

(Collection Figura; no 24)

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-921764-38-4

1. Attentats du 11 septembre 2001, États-Unis dans la littérature. 2. Représentations sociales dans la littérature. 3. Imaginaire dans la littérature. 4. Attentats du 11 septembre 2001, États-Unis au cinéma. 5. Littérature - 21^e siècle - Histoire et critique. I. Gervais, Bertrand, 1957- . II. Tillard, Patrick. III. Université du Québec à Montréal. Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire. IV. Collection : Figura, textes et imaginaires; no 24.

PN56.S478F52 2010

809'.935873931

C2010-940850-0

Illustration de la couverture : *La sphère réhabilitée*, Annie Dulong, New York, avril 2009. *The Sphere*, sculpture de Fritz Koenig, se trouvait au centre de la plaza entre les deux tours du World Trade Center. Contrairement aux autres sculptures qui se trouvaient à l'intérieur, *The Sphere* a survécu à la chute des tours et se trouve maintenant dans Battery Park.

Julie Parent, du Studio Calypso, a réalisé la maquette de la collection « Figura » (julie@lestudiocalypso.com).

Fictions et images du 11 septembre 2001

Sous la direction de
Bertrand Gervais et Patrick Tillard

UQÀM
Université du Québec à Montréal

figura
CENTRE DE RECHERCHE
SUR LE TEXTE ET L'IMAGINAIRE

Collection Figura numéro 24 • 2010

Bertrand Gervais et Patrick Tillard
« Ground Zero »..... 9

I. Reconstruire l'événement

Annie Dulong
« Architecture de l'imaginaire » 21

Christelle Crumière
« Les récits médiatiques du 11 septembre,
entre tentatives historicistes
et tentations mythiques »..... 39

Louise Lachapelle
« Ground Zero. The law of the altar,
the law of the gate »..... 59

Jean-François Chassay
« Du 6 août au 11 septembre »..... 73

II. Regard américain

Jean-Philippe Gravel
« Temps Ground Zero. Don DeLillo et
la "contre-narration" du 11 septembre
dans *Falling Man* » 87

Éric Giraud
« Tension narrative ou infection opportuniste,
une lecture d'*Extrêmement fort et
incroyablement près* de Jonathan Safran Foer » 101

Nicolas Xanthos

« Métro, nitro, Ground Zero. Ombres et lumières
du 11 septembre dans *Batman Begins*,
V for Vendetta et *Spider-Man 2* » 113

Charles-Philippe Laperrière

« New York en plein coeur. De la double
catastrophe dans *25th Hour* de Spike Lee » 127

III. Résonances européennes

Françoise Heulot-Petit

« Le monologue pour parler du 11 septembre 2001.
Le drame de la parole issue du disparu.
À propos de *Je rien Te deum* de Fabrice Melquiot et
Trois semaines après le paradis d'Israël Horovitz » 141

Aurélie Lagadec

« *11 Septembre 2001* de Michel Vinaver.
Une reconstruction testimoniale
dans un espace polyphonique » 161

Isabelle Vanquaethem

« *La Petite suite au 11 septembre* d'Henry Bauchau.
Une réponse poétique au discours
médiatique et à sa "folie d'images" » 173

Christiane Connan-Pintado

« 11 septembre 2001. Le traitement fictionnel
du texte et de l'image dans la littérature de jeunesse » 189

Bertrand Gervais, Patrick Tillard et Annie Dulong

« Conclusion. Le Projet Lower Manhattan » 207

Bertrand Gervais

Université du Québec à Montréal

Patrick Tillard

Université Laval

Ground Zero

Et ainsi le XXI^e siècle commence enfin¹.

Paul Auster

Constat d'accident

La question s'est souvent posée : quand saurions-nous, au-delà des chiffres, que nous sommes rendus au vingt-et-unième siècle? Les événements du 11 septembre 2001 ont répondu à cette interrogation. L'effondrement des tours jumelles du World Trade Center, la brèche ouverte dans le mur du Pentagone et l'écrasement du vol United 93 en Pennsylvanie ont marqué notre entrée dans le nouveau millénaire, de la même façon que l'explosion des bombes atomiques larguées sur Hiroshima, puis Nagasaki, il y a plus de cinquante ans, avait signalé le passage à l'ère nucléaire. Certains événements sont leurs propres balises.

1. Paul Auster, *Constat d'accident et autres textes*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2004, p. 83.

Les attentats se sont inscrits de façon indélébile dans l’imaginaire contemporain, entre autres parce qu’ils ont été, dès les premiers instants, médiatisés de façon majeure. S’il a fallu un certain temps avant de comprendre ce qui a pu se passer dans le Boeing 757 de la United Airlines, si les images du Pentagone atteint par l’avion de la American Airlines se sont faites rares, compte tenu du caractère militaire de la cible — et une telle lacune a vite donné lieu à un ensemble de théories farfelues —, les images des tours en flammes puis s’effondrant ont été rejouées à satiété, jusqu’à s’imposer comme une borne. Il y a un avant et un après. Tout comme, quelques années plus tôt, en 1989, la chute du mur de Berlin avait scellé une partie de l’histoire du vingtième siècle. Il est tentant, comme l’a signalé François Hartog, d’imposer artificiellement des dates de fin d’un monde et de faire d’un événement « un nouveau présent, un présent seul ». Il devient évident, à la lumière du traitement médiatique qui lui a été accordé, que « 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 : sous l’œil des caméras². »

Par leur force, par leur caractère, disons-le, photogénique, les événements se sont gravés dans notre conscience, voire notre imagination, et depuis ils s’imposent comme fait incontournable. Les attentats sont déjà vieux de neuf ans, mais ils ne cessent d’être réactualisés et leur impact est décisif dans les sphères politiques, sociales et culturelles de ce début du XXI^e siècle. Ils sont au cœur de l’imaginaire contemporain, comme un mythe qui en serait à l’origine.

Reconstruire l’événement

Le 11 septembre est, sans contredit, un événement historique, au même titre que les autres grands événements du XX^e siècle. Mais c’est aussi, comme le mentionne Baudrillard, un événement-image, un événement à grand caractère photogénique, qui impose sa propre réalité, poussant

2. François Hartog, *Régimes d’historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 116.

à leur limite les différences entre le réel et l'imaginaire, l'avéré et le fictionnel. « L'image consomme l'événement, au sens où elle l'absorbe et le donne à consommer. Certes elle lui donne un impact inédit jusqu'ici, mais en tant qu'événement-image³. »

Nous avons tous encore en tête certaines des images de cet événement, que ce soit l'avion qui percute la seconde tour, moyen de transport converti en missile, les gratte-ciels du World Trade Center, symboles de la puissance économique américaine, transformés en cibles, les *jumpers* et les *falling men*, le travail des policiers et des pompiers, l'effondrement des tours, le Ground Zero avec ses restes de façades et son amoncellement de décombres, la présence immédiate et incontournable des médias électroniques, etc.

Il s'agit d'un nouveau répertoire d'images, des éléments d'un imaginaire de la fin, générant sa propre logique de mise en récit et ses propres figures. Dans ce contexte, il devient pertinent de s'intéresser, comme le fait Louise Lachapelle dans son article, aux restes de l'histoire, restes que les processus de symbolisation ont tendance à négliger. Les images des édifices en ruines étaient saisissantes, mais où sont allés les décombres? Dans quelle décharge publique? Et comment faire le tri, afin de récupérer certains restes humains qui ne manqueront pas de s'y retrouver? À quel chantier a-t-on droit? Beaucoup plus que l'impact humain de l'immense dépotoir engendré par les 1,8 millions de tonnes de débris, c'est une nouvelle forme de collection qui se constitue par le tri des vestiges des tours. Une collection d'artefacts, un corpus de références afin de « communiquer les proportions catastrophiques de l'attaque », comme le souligne Louise Lachapelle.

Les attentats du 11 septembre s'imposent comme image souche de l'imaginaire contemporain. Mais avant de devenir objet de représentation, les événements ont d'abord dû être construits, socialement et symboliquement. Seulement ensuite ont-ils pu être habités et représentés,

3. Jean Baudrillard, « L'esprit du terrorisme », *Le Monde*, 2 novembre 2001, <http://www.egs.edu/faculty/ baudrillard/ baudrillard-the-spirit-of-terrorism-french.html> (15 février 2010).

mis en scène. Un arc a commencé ainsi à être déployé, un arc entier qui va du fait brut à l'événement configuré en drame, et du drame ainsi configuré à ce qui apparaît comme un mythe d'origine du XXI^e siècle, un mythe créateur de monde (politique, social, économique, etc.).

Penser la construction de l'événement, c'est présupposer qu'un événement n'existe pas en soi, comme un fait absolu, mais qu'il est une construction sociale. L'événement, ce n'est pas simplement la force brute d'un coup, l'irruption d'un nouvel état de chose, mais sa signification pour une communauté qui l'interprète et l'inscrit dans la durée. Une première interprétation est apparue, on l'a bien vu en 2001, dès la prise en charge de l'événement par les médias électroniques. Comme le montre Christelle Crumière dans son article, sitôt survenu, l'événement a été intégré à un discours médiatique où deux vecteurs sont entrés en tension. L'un est la vocation testimoniale du reportage, la volonté de rendre compte d'un fragment du réel au moment même où il se produit; l'autre est la recherche de structures explicatives, qu'elles soient de nature historique (c'est comme Pearl Harbour), politique (c'est du terrorisme), fictionnelle (c'est comme du cinéma de catastrophe hollywoodien), voire mythique (c'est une fin du monde).

Cette tension entre les deux vecteurs, on peut la voir comme une complémentarité entre des processus : l'un ascendant, qui consiste à construire l'événement à partir des faits recueillis; l'autre descendant, qui cherche plutôt à interpréter l'événement à partir d'une encyclopédie préétablie et des références connues. Toute analyse poussée passe par une telle mise en relation. Cette explication peut procéder selon deux types de stratégies. La première est l'établissement d'une singularité. L'analyse montre en quoi l'événement est unique. Évidemment, avec les attentats du 11 septembre 2001, la singularité et l'unicité de la situation étaient faciles à établir, le caractère photogénique de l'événement apparaissant d'emblée. Mais, pour bien des commentateurs, ce caractère photogénique a tout autant facilité que nui à sa construction, en imposant une kyrielle d'images pré-établies qui homogénéisaient l'événement et, par conséquent, les réactions qu'il pouvait susciter. Annie Dulong analyse ainsi, dans son article, deux ouvrages collectifs qui ont paru peu

de temps après le 11 septembre, œuvres constituées de textes rédigés par des écrivains. Leur projet était de donner voix à des réflexions et à des réactions qui ne répondaient pas immédiatement aux impératifs des discours médiatiques. Or, sa lecture montre qu'un des points communs des interventions est une certaine distance perdue face à l'événement, « perdue pour cause de trop plein d'images ».

La seconde stratégie voit à l'établissement de ressemblances. L'événement n'est pas unique, il se comprend au contraire dans une perspective globale et en rapport avec l'ensemble des événements historiques importants. Dans l'histoire récente des États-Unis, on a pensé aussitôt à l'attaque contre Pearl Harbour, autre catastrophe inattendue et qui est d'emblée apparue comme inouïe; et aux bombes lancées sur Nagasaki et Hiroshima. Dans son article, Jean-François Chassay fait le lien entre le largage de bombes sur le Japon en août 1945 et les attentats de 2001. Il se demande d'ailleurs si l'imaginaire du 11 septembre ne marque la fin de l'imaginaire de la bombe nucléaire. La peur d'une utilisation du nucléaire ne disparaît pas avec les attaques subies sur le sol américain, mais elle semble connaître une relance sous des formes nouvelles. Ainsi, nul n'a échappé au fait que l'effondrement des tours à New York a été rapidement associé au seul autre événement majeur susceptible de provoquer de tels dégâts : l'explosion d'une arme nucléaire. Les médias américains ont d'ailleurs très tôt complété cette identification, désignant le trou, là où s'élevaient les tours, par l'expression « Ground Zero ». L'analogie avec le point d'impact d'une bombe nucléaire a permis de confirmer l'événement dans son ampleur, mais elle révèle aussi les différentes manières dont l'imaginaire américain est habité par l'horreur de la bombe et la menace de l'apocalypse nucléaire.

Habiter l'événement

Pour Judith Butler, « L'histoire, telle que nous la racontons aux États-Unis, commence le 11 septembre⁴ ». C'est dire qu'un nouveau monde est

4. Judith Butler, *Vie précaire, les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*, traduit de l'américain par Jérôme Rosanvallon et Jérôme Vidal, Paris, Editions Amsterdam, 2005, p. 29.

apparu à ce moment-là pour les États-Unis, une nouvelle représentation imaginaire qui s'est vite imposée comme une vérité, comme la seule vérité. Dans un tel contexte politique, peut-il y avoir des contre récits, des versions critiques des réactions aux événements qui s'interrogent sur les liens entre violence, deuil et politique, comme le fait Butler, et qui ouvrent les événements à une autre temporalité, à une autre saisie? Pouvons-nous proposer des représentations qui en offrent des versions qui ne soient pas simplificatrices?

Un dramaturge tel que Michel Vinaver, dans sa pièce *11 septembre 2001*, se sert de la polyphonie du théâtre lyrique pour iriser l'événement et en montrer le caractère tragique. Comme l'indique Aurélie Lagadec, qui en propose une analyse, Vinaver se sert de l'actualité, d'extraits de presse, de citations ou encore de publicités, qu'il assemble sous forme de collages. Il met en scène George W. Bush, Oussama Ben Laden, Mohammed Atta, etc., auxquels répond un chœur, inspiré des tragédies grecques. La pièce se déploie comme une caisse de résonance où les voix se répondent en écho dans des échanges qui n'ont rien de rassurant. Car c'est un mort qui est pleuré, un mort qui n'est rien d'autre qu'un monde d'ores et déjà fini.

Une des difficultés à habiter l'événement et à le représenter de l'intérieur en est le caractère compact. On peut difficilement s'insérer en pensée et en fiction dans l'événement, du fait de sa durée restreinte et de sa puissante charge émotive. On est avant ou après. En amont, rien ne permettait de l'anticiper, et sa description comme phénomène inouï ou unimaginable en est l'indication la plus claire. En aval, l'effondrement a déjà eu lieu et on est dans l'après-coup. La présence de ruines vient nous le rappeler à coup sûr. Une autre difficulté en est l'échelle. Ce n'est pas une attaque à échelle humaine. Ce sont des édifices qui ont été frappés de plein fouet et dont le spectacle de l'effondrement nous a fascinés. Si on veut apercevoir les destinées humaines qui ont été du même coup soufflées, il faut changer littéralement d'échelle.

Une troisième en est le caractère spectaculaire et déjà hautement médiatisé. Comment s'approprier cet événement? Comment l'habiter sur

un mode restreint, celui des drames humains, de la tragédie sensible? Comment le faire résonner sur le plan de l'imaginaire?

Dans *25th Hour*, le film de Spike Lee, décrit par Charles-Philippe Laperrière, les événements font tantôt office de décor, tantôt de rumeur sourde accompagnant les personnages dans leur drame personnel. Le film montre bien la façon dont on peut établir des correspondances entre une destinée singulière et une expérience collective. Les événements deviennent un arrière-plan nécessaire pour comprendre la portée de l'agir individuel. Ils s'imposent en fait comme chronotope, un espace-temps spécifique, avec ses spécificités culturelles et symboliques, ses images, sa tonalité, son imaginaire.

Dans *Batman Begins*, *V for Vendetta* et *Spider-Man 2*, la référence aux attentats est aussi oblique, passant en fait par une des figures emblématiques de cet imaginaire, à savoir l'utilisation d'un moyen de transport à des fins destructrices. Ce ne sont pas des avions qui sont détournés, mais des rames de métro lancées dans deux des trois cas contre des édifices publics avec le clair objectif de les détruire. Pour Nicolas Xanthos, qui s'arrête sur ces trois superproductions, les attentats s'imposent comme un événement qui, *venu de nulle part*, nous frappe de plein fouet et demande expressément qu'on le réinscrive dans des trames narratives. Il remarque d'ailleurs, au terme de son analyse, que la réponse fictionnelle à une telle singularité événementielle reste tiraillée entre deux impératifs : si la fiction parvient bel et bien à remettre les attentats dans l'orbite de l'agir, elle ne parvient pas à choisir entre un pôle individuel et un pôle social, apparemment inconciliables. Les modalités restent bancales.

Une des modalités majeures de ce processus d'appropriation est le deuil. Habiter cet événement, compte tenu de sa nature nécessairement passée, c'est accomplir un travail du deuil. Celui-ci s'ouvre initialement sur une phase du refus. C'est l'événement effacé, non-représenté, comme une scène dérobée, mais qui fonctionne pourtant comme un aimant. Ce travail, on le voit à l'œuvre dans le roman de Jonathan Foer, *Extremely Loud and Incredibly Close* (*Extrêmement fort et incroyablement près*),

analysé par Éric Giraud. Le roman met en scène un personnage de neuf ans dont le père est mort dans l'une des tours. Le jeune Oskar Schell a caché le téléphone contenant les six messages que son père lui a laissés du World Trade Center où il se trouvait pour un rendez-vous. À la recherche d'informations relatives à la mort de son père, il amorce une quête qui le ramènera à sa propre famille et à ses secrets. Le nom du personnage est hautement symptomatique du vide que connaît un personnage endeuillé, il est une coquille vide (*a shell*), mais aussi un squelette (Oscar est le nom générique attribué à tous les squelettes), un être rabattu à ses os qui le tiennent ensemble.

Dans *Falling Man (L'homme qui tombe)*, le roman de Don DeLillo présenté par Jean-Philippe Gravel, on retrouve une même incapacité à se représenter l'événement, même si, cette fois-ci, la coquille vide qui est mise en scène n'a pas perdu un proche dans les tours jumelles, elle a réussi à s'en extirper. Keith, avocat de profession, essaie de survivre à sa propre survie et de comprendre son expérience. L'esthétique choisie privilégie longtemps une représentation larvée des événements, fonctionnant par indéterminations, expressions neutres ou blanches, évocations par périphrases, effets aliénants de distanciation, qui rendent compte de la difficulté à se représenter de tels événements et du choix de DeLillo, non pas de proposer une fresque à la *Underworld (Outremonde)*, qui paraît rétrospectivement comme une étonnante anticipation des attentats, mais de mener une méditation résolument repliée sur l'intime.

Jusqu'où peut-on se rapprocher de l'événement? Les deux textes qu'analyse Françoise Heulot-Petit entreprennent de les aborder le plus près possible. Dans *Trois semaines après le paradis*, Israël Horovitz qui était sur place à New York retrace sur un mode autobiographique le jour même et les semaines qui ont suivi l'attentat. Quant à Fabrice Melquiot, dans *Je rien Te deum*, il met en scène un personnage pris dans l'une des tours au moment de l'attaque. Il s'agit de deux monologues qui font entendre autrement la crise qui se joue au cœur de l'événement et qui montrent l'impossibilité d'un « discours commun dans l'atomisation de la mort ».

On a rejoint le pôle de la spirale, ce vortex où tourbillonnent émotions et appréhensions, tandis que s'effondrent les structures d'acier et de ciment dans un nuage de poussière. Se cantonner au plus près de l'événement, le pari paraît intenable, et pourtant ce n'est que dans ce rapport intime qu'une autre représentation peut survenir, qu'un autre regard peut apparaître, cherchant à donner au trauma une forme qui parviendra à exprimer une partie du désarroi qu'il suscite.

Que faire, par exemple, pour raconter aux enfants ce qu'il en est des attentats? Quels mots prendre, quel biais utiliser? On n'a d'autre choix, on le sent, que de rester dans le périmètre restreint de l'événement, mais comment le représenter sans pour autant rendre explicite l'insupportable violence qui en est au cœur? Ce sont ces questions que se pose Christiane Connan-Pintado dans son intervention où elle aborde le traitement des attentats dans la littérature de jeunesse. L'un des albums sur lesquels elle s'arrête, *Je ne joue plus!* de Rachel Hausfater, fait la preuve qu'un texte poétique, même destiné à un public jeune, peut prendre en charge cette violence et lui donner une forme d'évocation que nous pouvons tous accepter.

Quand les avions s'écrasent, mes yeux veulent trop voir.
Quand les homme-feuilles tombent, je me fais tout petit.
Quand les tours s'écrasent, je ferme ma maison⁵.

Le poète et écrivain Henri Bauchau a entrepris, quant à lui, la rédaction d'un poème en vers libre, *Petite suite au 11 septembre*, en guise de réponse au discours médiatique sur les événements et à l'excès des images et à leur violence répétitive. Isabelle Vanquaethem explore cette suite poétique, dont l'intimité n'a d'égale que la pertinence des figures qui s'y dessinent et qui échappent à la logique du spectaculaire pour examiner les soubassements de cette crise profonde provoquée. Bauchau est un observateur d'une profonde intelligence et surtout, comme le montre Vanquaethem, d'une grande expérience, puisque sa conscience historique remonte à la première guerre mondiale. Elle lui donne un regard qui n'est

5. Rachel Hausfater, *Je ne joue plus!*, illustré par Olivier Latyk, Tournai, Casterman, coll. « les albums Duculot », 2002, s. p.

jamais naïf sur cet événement que d'aucuns se sont empressés de décrire comme inouï.

Les articles réunis ici sont issus d'un colloque tenu à Montréal en décembre 2007. Organisée par l'Équipe de recherche sur l'imaginaire contemporain ERIC LINT, dans le cadre des activités de Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, cette activité se voulait la première manifestation du Projet Lower Manhattan. On trouvera en conclusion une description de ce projet et des outils qui y sont développés, dont le plus important est sans contredit une base de données ouverte et consultable en ligne présentant des œuvres romanesques, artistiques et cinématographiques portant, de façon immédiate ou non, sur les attentats du 11 septembre 2001. Ceux-ci ont eu un impact décisif dans les sphères politique, sociale et culturelle de ce début du XXI^e siècle. Et leurs répercussions permettent d'investiguer comment la littérature, l'art et le cinéma se sont ajustés ou ont tout simplement ajusté l'événement à leur logique narrative. Ce colloque et le collectif qui en découle ont été l'occasion de questionner le 11 septembre comme un possible objet esthétique et de commencer à explorer les modalités de constitution de l'imaginaire contemporain.

De nombreuses personnes ont rendu possible ce collectif. Nous tenons à remercier Marianne Cloutier, Annie Dulong, Maxime Galand, Virginie Harvey et Nathalie Roy pour leur aide. La publication de ce cahier de recherche a été rendue possible par une subvention de soutien pour équipe de recherche du FQRSC, que nous tenons explicitement à remercier.

I. Reconstruire l'événement

Architecture de l'imaginaire

Quelques années après la découverte de la Shoah, Adorno déclarait que la poésie était impossible¹. La lenteur de la parution des fictions traitant de cette période a pu sembler lui donner raison : il a fallu, après la fin de la guerre et le retour des rescapés, des années pour qu'émerge ce qu'on appelle maintenant la littérature de la Shoah². Des années pour comprendre ce qui s'était passé, des années à compiler des témoignages, des artefacts, des aveux. Des années aussi pour que les œuvres, images et témoignages soient lus, vus et acceptés. Avec les

1. Theodor W. Adorno, *Prismes. Critiques de la culture et société*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1986, 247 p.

2. Ou encore « Poésie de l'anéantissement », du titre de l'essai de Rachel Ertel : *Dans la langue de personne, Poésie yiddish de l'anéantissement*, Paris, Seuil, 1993, 215 p. Les premiers ouvrages furent *L'Espèce humaine* de Robert Antelme (1947) et *Si c'est un homme* de Primo Levi (1947). La majeure partie des œuvres fut publiée à partir des années 1960-1970. Le corpus continue encore d'augmenter, plus de 50 ans après la fin de la guerre.

attentats du 11 septembre, la question du témoignage, ou plus simplement de la réponse, à ce que l'on pourrait appeler un traumatisme historique ne se pose pas de la même manière. Avant tout, poètes, écrivains, cinéastes et artistes n'ont pas eu à attendre pour voir : les attentats ont eu cette particularité de transformer le monde entier en témoin privilégié de ce qui se passait à New York. Le 11 septembre, les téléspectateurs sont devenus des voyeurs : il fallait rester là, à regarder les avions s'encastrent, les papiers voler, les gens tomber, les tours disparaître. La survéhiculation des images, leur répétition, les commentaires qui les ont accompagnées nous ont tous privés de cette distance temporelle qui permet aux événements de faire leur chemin pour émerger lentement. Et peut-être est-ce pour cela qu'un poète comme Lucien Stryk³ écrit :

The philosopher Adorno's assertion that after Auschwitz there could be no more poetry seems a cop-out. Auschwitz, Pearl Harbor, September 11, 2001, will be remembered, as were other tragedies, through a poet's voice⁴.

Telle est la seconde différence fondamentale : non seulement a-t-on *pu* voir, dans l'immédiat, les événements se dérouler, mais plus encore, on a *voulu* voir, écrire, témoigner. Comme si laisser le temps aux images de se déposer, s'accorder le temps de prendre la pleine mesure des traces que laisseraient les attentats dans l'imaginaire américain, avait été une fuite, une façon de laisser les terroristes gagner.

Peut-être était-ce pour répondre à cela, à cette profusion d'images qui menaçait les créateurs de mutisme, que dès les premières semaines, voire les premiers jours, éditeurs et rédacteurs de journaux et de revues ont fait appel à des écrivains, leur demandant de réagir aux événements.

3. Poète zen et traducteur américain, Stryk a également enseigné à la Northern Illinois University jusqu'à sa retraite en 1991. Ses plus récentes œuvres sont les recueils de poèmes *And Still Birds Sing: New and Collected Poems* (1998) et *Zen Poetry: Let the Spring Breeze Enter* (1995).

4. William Heyen [dir.], *September 11, 2001, American Writers Respond*, Silver Springs, Etruscan Press, 2002, p. 369. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention AWR.

En septembre 2002, William Heyen⁵ publiait aux Etruscan Press *September 11, 2001, American Writers Respond*, et Ulrich Baer⁶ faisait paraître *110 stories, New York Writes After September 11*⁷ aux presses de l'Université de New York. En comparant les deux ouvrages, cet article tentera de faire ressortir quelques éléments qui structurent le rapport que ces textes entretiennent avec la création. Comment les écrivains négocient-ils avec les événements pour leur donner forme? Comment traitent-ils de l'omniprésence des médias? Quelle signification pourrait-on donner à la fois à la rapidité de la diffusion des textes et à ce que j'appellerai une *géographie de la réponse*?

Présentation des ouvrages

Le premier des deux ouvrages, *September 11, 2001, American Writers Respond*, se voulait un forum sur les origines et les implications du deuil et de la colère qui habitaient les auteurs dans les jours qui ont suivi les attentats (AWR, p. xi). La préférence de l'éditeur, William Heyen, est allée aux essais, même si on trouve dans l'anthologie quelques poèmes et textes plus fictifs. La centaine de textes est présentée en ordre alphabétique d'auteurs. Pourtant, malgré cet ordre arbitraire, il y a parfois des regroupements significatifs au niveau des thèmes et des façons d'envisager le 11 septembre, en particulier dans l'évocation de la spiritualité. Sans exclure des visées plus personnelles, une grande partie des textes est habitée par des réflexions à caractère religieux portant sur le rôle de l'art et de la littérature devant le terrorisme. Les auteurs

5. Poète, éditeur et critique littéraire, Heyen a notamment publié *A Poetics of Hiroshima* (2008), *Confessions of Doc Williams and other Poems* (2006) et *Shoah Train* (2003).

6. Ulrich Baer est professeur d'allemand et de littérature comparée à la New York University. Il a publié plusieurs essais, dont *Spectral Evidence: the Photography of Trauma* (2002), *The Poet's Guide to Life: The Wisdom of Rilke* (2005) et *Remnants of a Song: Trauma and the Experience of Modernity in Charles Baudelaire and Paul Celan* (2000).

7. Ulrich Baer [dir.], *110 Stories, New York Writes after September 11*, New York, New York University Press, 2002, 333 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *110*.

tirent souvent des œuvres du passé des éléments de compréhension, d'encouragement, afin d'affronter les événements.

Le projet de *110 Stories, New York Writes After September 11* apparaît très différent de celui de *American Writers Respond*. En lançant un appel à des poètes, des romanciers et des dramaturges, Ulrich Baer souhaitait représenter New York dans sa diversité. *110 Stories*, comme les 110 étages du World Trade Center, témoigne, en jouant sur les mots étages / histoires (stories), d'un parti pris non plus pour l'essai ou la réflexion mais pour la fiction, ou plus justement pour la fictionnalisation du rapport aux événements. Cette distinction se révèle essentielle pour comprendre les différences entre les deux volumes.

En effet, alors que le premier ouvrage est habité par un regard critique sur les événements et leurs suites, la réponse des écrivains étant davantage réactive que créative, le second s'ouvre à la fiction, de sorte qu'il est plus souvent qu'autrement difficile de faire la part entre témoignage et construction narrative. Le premier ouvrage, de par son titre même, était orienté vers la réponse et Heyen cherchait moins la fiction, qui n'apparaît dans les textes que de manière exceptionnelle, que le témoignage. C'est dans le contexte d'une crise (crise politique, crise de la représentation, etc.) que sont interpellés les écrivains sur le rôle de la littérature et de l'écriture. La fonction des textes de *American Writers Respond* apparaît donc davantage sociale, philosophique, éthique, voire politique et religieuse. Robert Pinsky⁸ écrit par exemple :

Television, with its immediacy and ubiquity, made the enormous spectacle vivid to people all over the globe: our vast, helpless and inescapable eye. Poetry cannot accomplish any such spectacular immediacy, nor can it touch emotion as swiftly and surely as music. Poetry cannot provide comfort as reliably as religion, and it cannot dispense information like a newspaper. What can it do? A poem can provide vocal intimacy: a human scale of emotion and understanding. (*AWR*, p. 305)

8. Poète, critique littéraire, essayiste, Robert Pinsky a été poète lauréat des États-Unis. Il enseigne l'écriture à la Boston University et a également traduit Dante et Milosz. Ses publications les plus récentes sont *Gulf Music* (2008) et l'anthologie *Essential Pleasures: a New Anthology of Poems to Read Aloud* (2009).

On pourrait dire en somme que dans *American Writers Respond*, les écrivains sortent de l'écriture pour la repenser.

Ce questionnement sur le rôle de l'écrivain n'échappe pas aux auteurs de *110 stories*. Toutefois, ici, c'est par l'écriture, par la création qu'est repensé le rapport au monde. Moins démonstratifs, moins argumentatifs, les textes de *110 Stories* donnent à voir le monde plus qu'ils ne l'expliquent. Baer, dans son introduction, pose des questions proches de celles de Heyen, particulièrement en ce qui concerne le rôle de la littérature. Mais il va plus loin :

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. (*110*, p. 1)

C'est donc par et pour la fiction que seront explorés les enjeux de la création après le 11 septembre. Et alors que certains poèmes et textes de *American Writers Respond* ressemblent davantage à des transpositions qu'à des transformations, même les témoignages proches de la réaction immédiate dans *110 Stories* montrent un degré plus achevé de transformation qui brouille la frontière entre fiction et réalité.

Malgré leurs différences formelles, les deux livres présentent néanmoins une vision assez homogène du rôle de l'écrivain et de la littérature en situation de crise. Est particulièrement notée la crise de la représentation générée par la violence visuelle des attentats. Ainsi, selon Deming⁹ :

We are experiencing a crisis of representation. It's not lost on me that we've yet to come up with a catchy, albeit bleak, term for what happened: « The 11th », « the recent tragedy », « 9-1-1 », etc. We don't know what to say. (*AMR*, p. 92)

9. Richard Deming est poète et théoricien de la littérature, spécialisé dans les rapports entre philosophie et littérature. Il enseigne à Yale. Il est le cofondateur et le codirecteur de Phylum Press, une maison d'édition qui cherche à atteindre un équilibre entre la poésie et le livre d'artiste. Ses publications les plus récentes sont *Listening on all Sides: Toward an Emersonian Ethics of Reading* (2008) et *Let's Not Call it Consequence* (2008).

Les écrivains sentent également la nécessité de substituer aux discours englobants de la catastrophe véhiculés par les médias et par les politiciens une autre lecture, individualisée, un récit qui permettra de donner un visage aux disparus, et du même coup de récupérer quelque chose, quelque chose que les images leur ont volé.

Explosion et chaos

There was something punitive about the same information, the same pictures, over and over. This has become our modern therapy in catastrophes, the hope that by immersing ourselves in the media, by the numbing effect of repetition we will work through our grief¹⁰ (110, p. 191).

L'une des particularités importantes des attentats du 11 septembre a été sa diffusion : dans les minutes qui ont suivi l'écrasement du premier avion, les télévisions nord-américaines se sont tournées vers le World Trade Center. Elles ont ainsi pu diffuser en direct l'approche du second avion. Si, avant l'arrivée de ce second avion, il était encore possible de traiter l'affaire comme un accident, la détermination du second avion, détermination visible par la modification de sa trajectoire juste avant l'impact, a éliminé cette possibilité. Les médias, déjà sur les lieux, ont pu suivre en direct le déroulement des événements, filmant à la fois les débris tombant des tours, les marques de l'impact, les hommes et les femmes se lançant dans le vide, puis l'écrasement des tours. Les images ont par la suite été répétées jusqu'à la nausée et les attentats ont monopolisé entièrement les médias pendant des semaines. Il n'était pas possible d'ignorer les événements, ils étaient partout, ils occupaient toutes les sphères des médias : journaux et revues, télévisions, radios, internet. Dès les premiers instants, les médias ont ainsi contribué à construire le

10. Masood Farivar, qui écrit ce texte, est journaliste et a notamment publié dans le *Dow Jones* et le *Wall Street Journal*. Après des études à Harvard et sa collaboration aux différentes publications, il est retourné vivre en Afghanistan. En mars 2009, il a publié *Confessions of a Mullah Warrior* qui relate son expérience d'étudiant de Harvard à réfugié afghan.

mythe en transformant les spectateurs en témoins, voire en victimes¹¹, abolissant de la sorte la distance entre ce qui est vu et ce qui est vécu.

Si les discours médiatiques, pendant les premières heures, avaient montré non pas une retenue mais une certaine confusion, les informations n'étant ni claires, ni unifiées, très rapidement il y a eu convergence des explications, de sorte qu'il n'y avait plus qu'une façon d'expliquer les attentats et que, comme l'a découvert Susan Sontag par la suite, toute contradiction, tout questionnement de cette version ont été jugés saugrenus, antiaméricains. Dans un article publié immédiatement après les attentats, Sontag déclarait :

Where is the acknowledgement that this was not a « cowardly » attack on « civilization » or « liberty » or « humanity » or « the free world » but an attack on the world's self-proclaimed superpower, undertaken as a consequence of specific American alliances and actions?¹²

La réponse fut à la fois rapide et extrême, par exemple dans un article du *New Republic* intitulé « What do Osama Bin Laden, Saddam Hussein and Susan Sontag have in common? »¹³ Mais pour A. M. Homes¹⁴, c'est

11. Voir par exemple David Watson, poète, essayiste et traducteur (*Against the Megamachine: Essays on Empire & Its Enemies* [1998], *Pandemonium: Reflections on the Kosova War and the New World Disorder* [2002]) : « This intense focus on the suffering in New York, simultaneously compassionate and voyeuristic, persuaded people that they were witnesses, rather than mere spectators » (*AWR*, p. 393).

12. « 9.11.01 », *New Yorker*, 24 septembre 2001, repris dans *At the Same Time: Essays and Speeches*, New York, Farrar, Straus, Giroux, 2007, p. 105.

13. Voir Gary Kamiya, « Irak : Why the media failed » : « But in newsrooms across the land, thousands of smaller, unnoticed cases of self-censorship or selective reporting were taking place. 9/11 in particular was a sacred taboo that even the most cold-blooded, dispassionate journalists feared to disturb. They'd seen what happened to Susan Sontag, who was crucified for daring to say that the 9/11 attackers were not cowards, that President Bush's tough-talking response was "robotic", and that America urgently needed to rethink its Middle East policies. (The *New Republic* ran an article that began, "What do Osama bin Laden, Saddam Hussein and Susan Sontag have in common?") Bill Maher lost his network TV show after he refused to kowtow to the "terrorists are cowards" line, and Noam Chomsky was virtually declared a traitor for calling America a terrorist state and warning that a violent response to 9/11 would backfire. » (*Salon.com*, http://mobile.salon.com/opinion/kamiya/2007/04/10/media_failure/index1.html [7 septembre 2007])

14. A. M. Homes, écrivaine américaine, a publié des romans et des articles, notamment dans *The New Yorker*, *Vanity Fair*, etc. Elle est connue entre autres pour *The Safety of*

précisément cette homogénéité des images qui est inquiétante et qui finit par porter atteinte à sa perception des choses, elle qui habite pourtant New York :

By late in the day I have the sense that my own imagery, my memory, is all too quickly being replaced by the fresh footage, the other angle, the unrelenting loop. I become fearful of my mind's liquidity, my ability to retain my own images and feelings rather than surrendering to what is almost instantly becoming the collective narrative (110, p. 3).

Homes, qui voyait le World Trade Center de sa fenêtre, ne peut que constater la fragilité de son imaginaire, une porosité qui provoque une rupture entre ce qu'elle voit et sent et la force des images véhiculées par la télévision.

Peut-être est-ce précisément contre la violence répétitive des photographies et des informations à la télévision et contre le discours homogénéisant que l'écriture s'est fait un chemin si rapidement après les attentats. Des messages sont apparus sur les immeubles, les vitres de voiture, les fenêtres, les sols, messages tracés dans la poussière, à la craie, au crayon, ensuite sur des toiles installées à travers la ville à cet effet¹⁵. Et dans cette catégorie de l'écrit, on ne saurait ignorer les milliers d'affiches des « missings ». Aribus, murs, vitrines de magasins : des milliers de feuilles ont ainsi été placardées à travers la ville et ont hanté les New-Yorkais, visages souriants accompagnés de mensurations, de traits distinctifs, tatouages, boucles d'oreilles, alliances, vêtements. « They say missing, but not in the sense of "looking for" but rather — *feeling the loss* » (110, p. 43), écrit Charles Bernstein¹⁶. *Missing*, pour ne

Objects (1990), une nouvelle adaptée au cinéma, *The End of Alice* (1996), *This book will save your life* (2006). Elle a également écrit pour la télévision : *The L Word* et *Hamptons*.

15. Voir Béatrice Fraenkel, *Les écrits de septembre : New-York 2001*, Paris, Textuel, 2002, 159 p.

16. Charles Bernstein est poète et professeur de littérature anglaise à l'Université de Pennsylvanie. Il est également directeur de *Electronic Poetry* et codirecteur de *PennSound*. Ses publications les plus récentes sont *Girly Man* (2006), *With Strings* (2001). Il a également publié des essais et des collectifs. À noter particulièrement le livre *Some of These Daze*, avec Mimi Gross, paru en 2005, et regroupant des réflexions de Bernstein et des dessins de Gross.

pas dire, pas tout de suite, qu'il n'y avait pas d'espoir. Il fallait bien faire quelque chose d'autre qu'attendre. Il fallait bien donner à ces victimes un nom, une identité, des traits caractéristiques. Un visage.

Les interventions graphiques, allant du graffiti aux pensées pour les familles ou contre Ben Laden, pour la paix ou pour la guerre, ont également donné lieu à un bourgeonnement marquant de la poésie. « On September 23, *The New York Times* reported that "Poetry suddenly appeared all over: haiku on sidewalks, quatrains on church walls, epics scrawled across sidewalks in chalk" » (*AWR*, p. 390). Autant d'écritures aussi fragiles, aussi périssables que les traces de pas dans la cendre et la poussière. Cela, aussi, valait peut-être mieux que de rester chez soi, seul avec ses pensées et les images répétitives des attentats. Selon Ulrich Baer, « Poetry offered us guidance in the first uncertain days after the attacks; it also signaled the attempt to shape the way in which one's experience is written into history » (*110*, p. 3). Et pour Michael Waters¹⁷, « this [...] expression through poetry seems preferable to the generic gesture of flag-waving » (*AWR*, p. 390). Devant la destruction qui avait transformé le ciel de New York, les habitants de la ville n'ont peut-être pu trouver de réponse autre que le retour à une parole plus hachée, plus « primaire » que le texte continu, porteur de trop de certitudes et suggérant une vue d'ensemble, une distance par rapport aux événements.

Avant même que les tours ne se soient effondrées, les discours médiatiques avaient insisté sur le fait que cette journée changeait le cours de l'Amérique, voire de l'Humanité — la mesure n'étant pas la norme dans ce genre de discours. Vision apocalyptique des événements, fin de « l'innocence » des États-Unis, atteinte aux fondements mêmes de la démocratie : tels étaient quelques-uns des traits marquants de ce discours, traits qui ont par la suite été martelés au point où toute velléité de questionnement véritable sur les fondements mêmes des attentats est devenue caduque, dangereuse. Et devant ces discours de la catastrophe, devant l'omniprésence, l'omnipotence des images, les écrivains ont

17. Michael Waters est poète et enseigne à la Monmouth University et à la Drew University. Il a publié huit recueils de poèmes, dont *Darling Vulgarity* (2006) et *Parthenopi: New and Selected Poems* (2001).

ressenti le besoin de proposer *leur* lecture, *leur* vision, *leur* expérience de ce qui devenait trop rapidement de l'ordre du collectif. L'explosion de l'écrit, dès lors, n'est peut-être pas si étonnante. James Gibbons¹⁸ écrit :

She felt speechless even in her thoughts. She feared there was no way she could respond to the television images with pictures of her own. Painting had always been the way she had met the world, and now the world was demanding her stunned attention, her submission, her silence. (*110*, p. 108)

Sensation éprouvée par plusieurs écrivains des deux recueils, cet envahissement prend donc également les traits de la perte, perte de la parole, perte de la distance entre soi et les choses.

La distance

Au-delà des résultats respectifs des deux œuvres, au-delà aussi de leur apport à la compréhension des attentats par les artistes, ce qui marque davantage, ce serait peut-être ce rapport à la distance : distance perdue pour cause de trop-plein d'images, distance entre soi et les événements. Mais ce qui apparaît le plus significatif et qui constituera le dernier point d'analyse de cet article, ce serait une différence fondamentale entre les deux ouvrages, différence qui permettra de réfléchir à la fois à la fictionnalisation et à la mythification du 11 septembre. D'abord, une simple observation : alors que les auteurs de *110 Stories* habitaient tous New York, seule une dizaine des auteurs de *American Writers Respond* y vivaient ou s'y trouvaient au moment des attentats. L'omniprésence des médias a pu donner l'impression à tous les téléspectateurs d'être témoins des événements alors que le martèlement des informations et la violence des images ont pu créer, surtout chez les Américains mais peut-être ailleurs, l'impression d'être personnellement victimes. Il n'en demeure pas moins qu'il y a une différence fondamentale entre voir une image bien cadrée par un écran de télévision et voir les tours s'effondrer devant soi, avec tout ce qui a pu accompagner leur chute : cris, sons, odeurs. Plus que toutes les considérations formelles, c'est finalement cette distinction fondamentale entre sentir et voir qui finit par séparer les deux anthologies.

18. James Gibbons est nouvelliste et assistant éditeur à la Library of America.

C'est à la lecture de *American Writers Respond* que cette distinction est devenue évidente. L'objet des textes est souvent l'écriture en elle-même, sa nécessité, le devoir de mémoire, le rôle de l'art. Le texte se fait parfois réflexion politique ou sociale, avec une tendance prononcée vers une réflexion sur le rôle de la religion dans le terrorisme en lui-même, comme dans l'article de Sharon Doubiago¹⁹, « Jesus Was a Terrorist », où l'auteure réfléchit aux origines des religions et des guerres et conclut ainsi :

Death death death to your baby your grandpa your sister your mother your brother your lover your son your husband your father your neighbors your village your books your civilization your enemies in the name of Jesus Christ. It's a secondary issue to your evil deeds but how do we bear the insanity of our hypocrisy? (AWR, p. 109)

Plusieurs textes, même s'ils ne mentionnent pas nécessairement Dieu, utilisent un langage élégiaque, proche des discours religieux, comme « The Attending » (AWR, p. 72-73), de Fred Chappell²⁰ qui, par l'anaphore « Let us », reprend la forme d'une prière. D'autres textes interpellent quant à eux le concept même de terrorisme, s'interrogeant à la fois sur le sens des événements et la réponse à leur apporter. Dans « Thoughts in the Presence of Fear », Wendell Berry²¹ entreprend un relevé des implications des attentats, des lacunes les ayant rendu possibles et des apprentissages qu'il faudrait en tirer :

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

19. Sharon Doubiago est poète et nouvelliste. Elle a notamment publié *Love on the Streets* (2008) et *The Book of Seeing With One's Own Eyes* (1988).

20. Fred Chappell est poète, retraité de l'University of North Carolina in Greensboro. Il a publié une trentaine de titres : poèmes, romans, essais. *Ancestors and Others: New and Selected Stories* et *Shadow Box* paraîtront en 2009.

21. Wendell Berry est poète, essayiste, romancier. Il a publié une vingtaine de romans, une trentaine d'essais et une trentaine de recueils de poèmes. Son œuvre est habitée par son rapport à la terre et à l'environnement. *Leavings: Poems* et *Bringing It to the Table* paraîtront en 2009. *Remembering* est paru en 2008, *Jaber Crow* en 2001.

have ignored the teachings and example of Christ, Ghandi, Martin Luther King, and other peaceable teachers. (AWR, p. 45)

Jeff Poniewaz va encore plus loin, après avoir fait référence à d'autres tragédies, à d'autres repères socio-historiques, en écrivant

People who want peace shouldn't drill
oilwells in Holy Lands so the God of War
and the God of Religious Fanaticism can turn them
into cyclones of soot for the whole planet to breath...
(AWR, p. 312)

Plusieurs auteurs font également référence à la littérature et à l'art comme outils pour surmonter et comprendre le chaos des attentats. Le patrimoine littéraire est ainsi mis à contribution, comme si, pour comprendre le présent, il fallait se tourner vers le passé et tirer des enseignements de ce que d'autres auteurs ont pu dire devant une catastrophe. James Longenbach²² (AWR, p. 248) rappelle ainsi le poème de Yeats, « A Reason for Keeping Silent », paru dans l'anthologie *The Book of the Homeless* composée en réponse à la première Guerre Mondiale, Jay Meek²³ (AWR, p. 267-268) évoque quant à lui le poème de Thomas Hardy, « The Convergence of the Twain », écrit après le naufrage du Titanic, tandis que Rosalynne Carmine Smith²⁴ (AWR, p. 355) cite le poème « A Poison Tree » de William Blake.

Lorsqu'il est fait mention directement des attentats, ce sont les mêmes images qui reviennent :

Before both towers drowned
in their own dust, someone

22. James Longenbach est poète et critique. Il est professeur à l'University of Rochester. Ses plus récentes publications sont un recueil de poèmes, *Draft of a Letter*, et un essai, *The Art of the Poetic Line*, tous deux parus en 2007.

23. Jay Meek, décédé en 2007, était poète et professeur à l'University of North Dakota. En 1992, il avait participé au recueil collectif *After the Storm: Poems on the Persian Gulf War*. Il a publié huit recueils de poèmes, dont *Trains in Winter* (2003), *Memphis Letters* (2002) et *Drawing on the Wall* (1980).

24. Selon les notices biobibliographiques à la fin de l'anthologie, « Rosalynne Carmine Smith is the pseudonym of a much-published novelist, short story writer, playwright, essayist, and poet who prefers on this occasion to remain anonymous » (AWR, p. 436).

downfloated from the hundredth floor.
 Then there were others — plunging,
 stepping off or diving in tandem,
 hand in hand, as if the sea
 or nets awaited them²⁵. (AWR, p. 171)

Évoqué à plusieurs reprises à travers le recueil, ce plongeon en duo auquel ont assisté les téléspectateurs devient une figure marquante de ce jour, comme s'il portait l'essence même de la catastrophe et du désespoir des gens pris dans les tours en feu. La réitération de cette même figure contribue à révéler une communauté : celle de ceux qui n'ont vu les images que par la médiation de l'écran, et qui ont, tous, vu exactement la même chose.

La distance géographique entre les écrivains et la ville de New York est aussi perceptible, particulièrement devant les images véhiculées dans les médias, images faisant plus vrai que vrai, mais empruntant à l'esthétique du film catastrophe. Pour Stanley Plumly²⁶, c'est précisément cela, le fait que les images viennent de la télévision, qui représente un problème : « It tested one's sense of reality, especially since the messenger was the television, the ultimate verisimilitude, the medium that needed to print *live* in the corner in order to distinguish the living from the taped » (AMR, p. 309). Mentionné à plusieurs reprises et par différents auteurs, ce sentiment d'irréalité traverse les deux recueils, mais s'exprime différemment. Dans *American Writers Respond*, les écrivains cherchent à concilier deux formes d'irréalisme : celui d'un événement qui dépasse l'entendement, l'imagination, qui va au-delà de ce que les films catastrophe et les perceptions de sécurité pouvaient prévoir. Et celui, tout aussi confondant, d'une réalité représentée *live*, avec les mêmes traits

25. Samuel Hazo, poète, essayiste, romancier et dramaturge, a longtemps été professeur à la Duquesne University. Il est le directeur de l'*International Poetry Forum* à Pittsburgh. Ses publications les plus récentes sont *A Flight to Elsewhere* et *The Song of the Horse: Selected Poems (1958-2008)*.

26. Stanley Plumly est poète et essayiste. Il est également directeur du programme de création littéraire à l'University of Maryland. Publications majeures : *Posthumous Keats: A Personal Biography* (2008), *Old Heart* (2007), *Now That My Father Lies Down Beside Me: New and Selected Poems* (2001).

qu'un film (durée, type de caméra, etc.), mais censée être vraie, alors que rien, au-dehors, ne permet de relier les images et la réalité.

Cette confusion disparaît des textes qui proviennent des auteurs habitant New York. Ces textes interpellent tous les sens, particulièrement l'odorat. Les « jumpers » sont mentionnés, bien sûr, ils ont été vus à travers le monde. Mais la fumée, la cendre, l'odeur des feux et de la décomposition des corps pendant les semaines qui ont suivi les attentats habitent les textes. « Shall I tell you about the smell?, demande presque rageusement Jessica Hagedorn²⁷. The sweet, nauseating smell of burning rubber, melting plastics and dead bodies? » (110, p. 136) Et Meena Alexander²⁸ : « An eye, a lip, a cut hand blooms / Sweet and bitter smoke stains the sky » (110, p. 21). Pour ceux se trouvant à New York et étant confrontés à la fois aux images et aux visages vus dans la rue, à l'hyper-réalisme de la télévision et à l'absence d'information (Jenefer Shute²⁹ écrit que ce sont les gens à des milliers de miles qui savent ce qui se passe chez elle [110, p. 271]), il faudra du temps pour parvenir au détachement rationnel permettant de reconstruire les événements pour en tirer un sens. Parce qu'au centre de la ville, il y a Ground Zero, un cimetière réel, tangible, et les odeurs qui flottent tout autour, avec la fumée. « Ground Zero. An apt name, stark and poetic. Here was, is a vast, smoldering graveyard of blackened, twisted steel and rubble, right in the middle of my city », écrit encore Hagedorn (110, p. 136).

À la lecture des textes, il apparaît ainsi que, devant l'événement, il y aurait ce que j'appellerai une géographie de l'imaginaire : selon la proximité de l'auteur avec l'épicentre, la réponse s'exprimerait d'une manière totalement différente. Et peut-être, au fond, tout cela est-il effectivement une question de distance. Peut-être est-il plus facile de réfléchir aux causes

27. Jessica Hagedorn est poète, dramaturge et scénariste. Elle a notamment publié *Dream Jungle* (2004), *Dogeaters* (2002) et *The Gangster of Love* (1996).

28. Meena Alexander est poète. Elle est également professeur à la City of New York University et au Hunter College. Ses publications les plus récentes sont *Quicky Changing River* (2008), *Raw Silk* (2004) et *Illiterate Heart* (2002), gagnant du Pen Book Award.

29. Jenefer Shute a publié deux nouvelles : *Life-Size* (1992) et *Sex Crimes* (1996).

et aux conséquences d'un événement lorsque la distance géographique rend possible le fait de ne pas voir cet événement, de ne pas le ressentir, physiquement. Peut-être cette distance rend-elle également possible le retour au livre, au patrimoine littéraire, comme source de réconfort et d'enseignement. Car même quand, dans *110 Stories*, les auteurs tentent de comprendre ce qui les empêche d'écrire depuis le 11 septembre, ce ne sont pas l'abstraction et la faculté d'intellectualiser un problème qui les guident. « Wind carries the smoke uptown as if to keep the disaster fresh in people's minds, somehow begging you to breathe deeper, to be a part of it », écrit A. M. Homes (*110*, p. 153). Les auteurs reviennent sans cesse devant les tours ou leur absence, comme s'ils cherchaient à reconstruire leur monde en passant non pas par leur mémoire des images mais par leur mémoire des sensations, remettant ainsi en cause ce qu'ils ont vu et entendu dans les médias et réinscrivant les images vécues afin de se les approprier et de combler « the gap between what I feel and what I know », comme l'écrit Alex Molot³⁰ (*110*, p. 214).

Architecture de l'imaginaire

Les anthologies ont ce mérite de prétendre à la présentation d'un ensemble, et tel est leur intérêt tout particulier devant un événement historique : donner à lire un état de la réaction. Le but des ouvrages étudiés dans cet article était d'aller chercher des réactions à chaud, d'exiger des auteurs qu'ils formulent leur réponse aux événements avant que ces événements aient eu le temps de prendre un sens qui leur était propre. Cette idée d'une réponse, alors que les ruines fumaient encore, apparaît pour certains douteuse. David Ray³¹ écrit :

They are hard at work on a monument
while the smoke is still rolling out of the pit,
raising the question of how much effort
it takes to pound the present into the past
and quickly convert a disaster still in progress

30. Alex Molot est nouvelliste.

31. David Ray est poète et essayiste. Ses recueils les plus récents sont *After Tagore: Poems Inspired by Rabindranath Tagore* (2008) et *When* (2007).

to the status of an ancient and archaic attraction.
(*AWR*, p. 320)

Cette nécessité de répondre, cette tension vers le mémorial pour achever l'événement, le circonscrire dans le temps et l'espace, va de pair avec la conviction éprouvée par plusieurs que les attentats marquaient la fin de quelque chose. Elle est visible à la fois dans les images et les textes de ces journées : il ne fallait pas attendre pour répondre, prendre le temps, ni même quitter le téléviseur des yeux, comme ces gens qui fuyaient les tours de reculons pour ne pas les perdre de vue, pour ne pas avoir à dire « je n'ai rien vu ».

Anthologies d'auteurs américains, *American Writers Respond* et *110 stories* offrent un panorama des modalités de la réponse, d'une réponse à chaud, d'une réaction, puisque dans les textes auxquels je me suis intéressée, la distance temporelle entre les événements et la tentative d'écrire est soit absente, soit tellement brève qu'elle semble pratiquement inexistante. Pourtant, au-delà des différences formelles, au-delà des divergences dans leurs projets respectifs, il apparaît très clair que si les journalistes et les politiques ont voulu présenter un visage unifié de l'Amérique après les attentats, ce qui a été vécu, éprouvé et ressenti diffère. Le discours médiatique a envahi le 11 septembre, se l'est approprié, l'a transformé en objet de propagande, en outil de négociation ou de contrôle idéologique. Les auteurs qui ne disposaient que d'une connaissance extérieure des événements, dépendant en cela des médias, ont malgré leurs différences repris certaines images presque à l'identique. Pourtant, ce contrôle de l'image n'a pas entièrement fonctionné : dans cette architecture de l'imaginaire, il y a eu une géographie de la réponse. Car à New York, le paysage a changé. A. M. Homes écrit :

Those twin towers were my landscape, my navigational points, my night lights, écrit A. M. Homes. I write staring out the window, depending on the fixedness of the landscape to give me security to allow my thoughts to wander, my imagination to unfold. Now, I am afraid to look out the window, afraid of what I might see. (*110*, p. 153)

Il reste à voir si, avec le passage des années, les différences entre les auteurs témoins de l'événement et ceux qui se trouvaient ailleurs se résorberont pour présenter l'image apaisée d'un mythe réalisé.

Christelle Crumière

Institut Français de Presse/
Université Paris II – Panthéon-Assas

Les récits médiatiques du 11 septembre, entre tentatives historicistes et tentations mythiques

Avant même de pouvoir être investis, appropriés par la fiction, les attentats du 11 septembre donnent lieu à une abondante production de récits médiatiques prétendument factuels : les récits informatifs (comptes-rendus, portraits, reportages, enquêtes) parus dans les journaux dans les heures, les jours, et les semaines qui suivent. Or, cette dissociation entre faits et fiction est loin d'être évidente au sein des récits mêmes, l'élaboration narrative du 11 septembre donnant lieu à un impressionnant processus d'hybridation des genres. Si, dans un premier temps, les récits informatifs paraissent placés sous le signe de la fiction (les titres et contenus de nombreux articles renvoient à des références fictionnelles, notamment cinématographiques : « America under attack », « La tour infernale », « L'étoffe des héros »), deux tendances, en apparence contradictoires, se dégagent rapidement :

– celle de l'historicisation des récits médiatiques du 11 septembre, donc de leur factualisation, par l'emprunt des codes du discours historique;

– celle de la fictionnalisation des récits médiatiques, par le recours à des procédés narratifs propres au récit mythique.

La question posée par ces deux dynamiques d’appropriation est celle de la perméabilité entre genres narratifs, et de la confusion que celle-ci entraîne, en termes d’autorité du discours, de crédibilité de l’énoncé journalistique et d’orientation temporelle du récit. Entre tentatives historicistes et tentations mythiques, entre retranscriptions factuelles et élaborations fictionnelles, quelles représentations les récits informatifs contribuent-ils à produire des attentats du 11 septembre? Quel statut accorder aux images qu’ils véhiculent d’un événement lui-même conçu comme un spectacle, élaboré en vue de sa médiatisation simultanée, et dont la mise en récit est un élément attendu de la mise en scène?

Pour y répondre, cette analyse s’appuiera sur un corpus de presse écrite française, comprenant les quotidiens *Le Monde*, *Le Figaro*, *Libération*, et les hebdomadaires *Le Point*, *L’Express*, *Le Nouvel Observateur* et *Paris-Match*, des mois de septembre et octobre 2001.

1. L’historicisation des récits médiatiques du 11 septembre. L’ancrage de l’événement dans une généalogie commune

Événement réel, actuel, inattendu. Événement fascinant par son exceptionnalité, son imprévisibilité et son ampleur. Événement saisi et diffusé en direct, dans l’instantanéité de son accomplissement, le 11 septembre possède un immense potentiel narratif et correspond à tous les critères qui régissent le récit informatif des médias. Il est donc, dans un premier temps, entièrement réservé au discours factuel, seul habilité à en rendre compte, sous trois modalités : la description, le commentaire, et surtout le récit. Mais la question est ici de comprendre le déplacement subi par le contenu informatif, entre des régimes d’énonciation et d’authenticité aussi divergents que ceux du mythe et de l’histoire.

Certes, les textes parus dans les journaux dans cette première période ne sont pas à proprement parler des récits historiques ou des récits

mythiques, ils restent des récits médiatiques mais tendent, par leur connotation, vers l'un ou l'autre genre. Tandis que certains récits tentent d'affirmer leur historicité jusqu'à prétendre donner à percevoir en direct la marche de l'histoire, d'autres s'inscrivent dans l'héritage de références fictionnelles et posent les fondements d'un nouveau mythe fédérateur pour l'Amérique et l'Occident.

Dès les premières heures suivant les attentats, s'opèrent une historicisation du récit médiatique et une factualisation du discours, à travers trois tendances principales : les affirmations de l'historicité de l'événement, l'utilisation d'une rhétorique historiographique, la référence à des faits historiques antérieurs.

Les affirmations de l'historicité de l'événement

Très rapidement, le 11 septembre est promu « événement historique » par de nombreux médias. Le 11 septembre est présenté de manière unanime comme un événement unique, capable de modifier le cours de l'histoire mondiale. Il est présenté comme un tournant historique majeur, l'événement qui ouvre une nouvelle ère et qui inaugure le XXI^e siècle. À la une des quotidiens français, ces affirmations d'historicité se multiplient : « Les États-Unis ont été frappés par une série d'attentats *sans précédent dans l'histoire*. [...] De véritables actes de guerre¹ » ; « Les États-Unis ont subi, mardi 11 septembre, *la pire attaque de leur histoire*. Le nombre de victimes dépasse celui de Pearl Harbor² » ; « New York, ville morte. Au lendemain *du pire attentat jamais perpétré dans l'histoire moderne*, la ville des lumières s'est éteinte³ ».

La redondance de ces affirmations pose une question essentielle, celle de la légitimité des médias à évaluer l'historicité d'un événement contemporain, sans disposer du recul historique permettant de percevoir

1. s.a., « La nouvelle guerre », *Le Figaro*, 12 septembre 2001, une (nous soulignons).

2. s.a., sous-titres de la une intitulée « L'Amérique frappée, le monde saisi d'effroi », *Le Monde*, 13 septembre 2001 (nous soulignons).

3. Fabrice Rousselot (correspondant à New York), « Manhattan désert au lendemain du pire », *Libération*, 13 septembre 2001, p. 5 (nous soulignons).

sa portée et sa dimension réelles. En effet, un événement fondamental sur le plan historique peut tout à fait passer inaperçu pour ses contemporains, éclipsé par un fait divers dont l'histoire ne retiendra rien. L'historicité d'un événement n'est pas immédiate, elle dépend de son inscription dans une intrigue et une orientation déterminées rétrospectivement par l'historien. Le sens d'un phénomène n'est pas accessible, perceptible d'emblée, car il *n'existe pas* d'emblée, hors de son inscription dans une intrigue problématisée. Pourtant, à partir du phénomène empirique et de son surgissement quasi simultané dans le réel et dans l'espace médiatique, le récit informatif élabore un fait configuré autour de son inscription dans une généalogie historique, avant même que puissent en être identifiés la trame explicative, les réseaux de causalité, et les répercussions futures.

Le problème qui se pose est celui de la prétention des médias à écrire l'histoire en direct. Or, ces deux termes sont contradictoires. L'actualité saisie par les médias et l'événement investi par le discours historique sont construits selon des orientations temporelles divergentes : tandis que le récit médiatique s'oriente vers l'avenir (à travers prospectives, prévisions, anticipations), le récit historique s'élabore de façon rétrospective, grâce à la clôture de l'intrigue, c'est-à-dire la connaissance de la totalité du processus dans lequel est intégré l'événement.

Cette divergence dans la démarche constitutive et l'élaboration temporelle des événements historiques et médiatiques est soulignée par Jocelyne Arquembourg, dans son ouvrage consacré au temps des événements médiatiques :

La raison profonde qui fait que les événements médiatiques retransmis en direct ne peuvent être assimilés à des événements historiques repose avant tout sur leurs orientations temporelles distinctes. L'orientation temporelle décrite par les événements historiques consiste généralement à rechercher les sources de notre présent dans le passé. [...] En retournant la perspective historique, les grands événements médiatiques se situent plutôt à mi-chemin de la prophétie et de la promesse. [...] Le rôle du futur émerge de manière décisive de la temporalité des événements médiatiques en direct. Loin de correspondre au schéma rétrospectif des événements historiques, ils semblent

bien plutôt constitués à partir de lignes de fuite orientées vers l'avenir⁴.

Prétendant écrire l'histoire de son propre présent, le récit médiatique prend de vitesse le discours historiographique, dont il tente de s'appropriier l'autorité et la crédibilité, sans disposer de la totalité des éléments de connaissance et du recul temporel nécessaires aux méthodes d'investigation qui en assurent la légitimité.

L'utilisation d'une rhétorique historiographique

La deuxième tendance contribuant à l'historicisation des récits médiatiques du 11 septembre apparaît dans l'usage d'une rhétorique historiographique. Le 11 septembre est ainsi présenté comme l'événement fondateur d'une nouvelle époque, d'une nouvelle ère, d'un nouveau cycle de l'histoire mondiale. À la manière du discours historique, les récits médiatiques définissent ainsi chronologies et périodisations autour d'un 11 septembre perçu comme instigateur d'une transformation fondamentale de l'organisation et de l'ordre du monde. Ces jugements, étayés par l'usage du lexique historiographique, abondent dans de nombreux titres de presse.

L'éditorial de *Libération*, le 13 septembre 2001, proclame ainsi l'instauration d'un « nouveau désordre mondial » :

Cette offensive terroriste et sa réussite « technique » — meurtrière, médiatique et planétaire — constituent un événement majeur, un changement stratégique fondamental, qui sanctionne le basculement dans un monde nouveau dominé par le nouveau désordre mondial, par antiphrase avec la comptine qui accompagnait l'effondrement du système communiste : « le nouvel ordre mondial »⁵.

4. Jocelyne Arquembourg-Moreau, *Le temps des événements médiatiques*, Bruxelles, De Boeck, 2003, p. 58-59.

5. Serge July, « Le nouveau désordre mondial », *Libération*, 13 septembre 2001, éditorial, p. 48.

Dans ce même numéro de *Libération*, un second article situe le président américain dans « l'ère de la guerre » :

En prononçant mardi soir du Bureau ovale de la Maison Blanche un court discours à la nation [...], George W. Bush a inauguré une nouvelle étape de sa présidence — une ère de « guerre » [...]. C'est que jamais depuis le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, les Américains n'ont subi un traumatisme aussi profond qu'en ce 11 septembre 2001, et Bush a bien conscience que c'est à sa réaction à cet événement qu'il sera jugé par l'Histoire⁶.

Non seulement le 11 septembre inaugure une époque, mais il s'impose aussi comme l'événement à la faveur duquel le tribunal de l'Histoire rendra son verdict.

Le 14 septembre, le titre de la page « Rebonds » de *Libération* proclame que « Le XXI^e siècle est né le 11 septembre 2001 ». L'écrivain Yann Moix y assure que s'ouvre « une nouvelle ère de l'humanité » : « C'est tout le XX^e siècle qui fut résumé en quelques minutes le 11 septembre 2001. Ce sera donc là l'acte de naissance du XXI^e siècle, comme 1914 le fut pour le XX^e. [...] Le point de départ d'une ère nouvelle de l'humanité⁷. »

De même, l'éditorial du *Monde* daté du 13 septembre fixe à la date du 11 la fin d'une utopie et l'entrée dans un monde nouveau :

C'était un rêve, utopique. Il s'est brisé dans le sang et la terreur lorsque les Etats-Unis, mardi 11 septembre, ont été victimes d'une gigantesque opération terroriste. [...] Le réveil est terrible. [...] C'est un nouveau monde qui s'annonce, dans lequel l'hyperpuissance vient d'afficher sa vulnérabilité à l'hyperterrorisme⁸.

À la page suivante, Dominique Dhombres présume la naissance du XXI^e siècle :

6. Pascal Riché, « Bush dans l'ère de la guerre », *Libération*, 13 septembre 2001, p. 16.

7. Yann Moix, « Une ère nouvelle de l'humanité », *Libération*, 14 septembre 2001, « L'événement », p. 29.

8. s.a., « La fin d'un rêve », *Le Monde*, 13 septembre 2001, éditorial, p. 18.

La période ouverte par les kamikazes de Washington et de New York pourrait bien être comparable à l'ère inaugurée par les premiers coups de feu d'août 1914. Ceux-ci ont marqué le vrai début du XX^e siècle, aux yeux de nombreux historiens. Le XXI^e siècle a peut-être commencé le 11 septembre 2001. Et ce n'est pas du cinéma⁹.

Ces différents exemples concourent à établir le caractère référentiel et fondateur du 11 septembre. Mais surtout, chacun de ces postulats, définissant le 11 septembre comme une rupture historique majeure, illustre bien l'observation de Daniel Dayan quant aux prétentions historicistes du discours médiatique : « Chaque événement est salué comme "historique". Chacun d'eux veut représenter un tournant décisif, le dépassement de quelque ancienne façon de faire ou de penser, le passage à une nouvelle ère¹⁰. »

Cette prétention médiatique à vouloir dire l'histoire *s'accomplissant* pose de nouveaux problèmes : en effet, elle focalise les regards sur l'événement lui-même, au détriment de l'identification des structures (politiques, économiques, idéologiques) dans lesquelles il s'insère et des causalités qui l'éclairent. La césure événementielle fait ainsi écran aux processus identifiables dans la longue durée, processus desquels elle n'est souvent qu'une manifestation marginale, épiphénoménale¹¹.

La seconde réserve à émettre réside en ce que cette partition temporelle opérée par les récits médiatiques définit l'ère inaugurée par le 11 septembre comme un temps nécessairement chaotique, porteur des pires menaces (le 11 septembre n'en étant qu'un avant-goût), auprès duquel la période antérieure fait presque figure d'âge d'or. Ainsi, l'éditorial de Jean-Marie Colombani, paru dans le numéro du *Monde* daté

9. Dominique Dhombres, « La prédiction de Samuel Huntington : le début d'une grande guerre », *Le Monde*, 13 septembre 2001, p. 19.

10. Daniel Dayan et Elihu Katz, *La télévision cérémonielle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « La politique éclatée », 1996, p. 2.

11. Dans ses *Écrits sur l'histoire*, Fernand Braudel distingue l'événement, qui fait rupture et saillance, des structures de longue durée dans lesquelles il s'intègre, et qui, par leur caractère intelligible, doivent davantage intéresser l'historien. Voir Fernand Braudel, *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1993, 314 p.

du 13 septembre présente les attentats du 11 septembre comme clôturant une période d'espoirs et de promesses, qui avortent avec eux :

La journée du 11 septembre 2001 marque l'entrée dans une nouvelle ère, qui nous paraît bien loin des promesses et des espoirs d'une autre journée historique, celle du 9 novembre 1989, et qu'une année quelque peu euphorique, l'an 2000, que l'on croyait pouvoir se conclure par la paix au Proche-Orient, avait fait naître¹².

La référence à des faits historiques antérieurs

La tragique journée du 11 septembre 2001 tient à la fois de Pearl Harbor, le 7 décembre 1941, par le caractère foudroyant de la frappe, du naufrage du *Lusitania* en 1915 par le choix des cibles civiles, de l'attentat de Sarajevo, le 28 juin 1914, par sa puissance symbolique. Le simple rappel de ces dates souligne l'importance de l'événement, fruit des noces barbares de la société ouverte avec un fanatisme venu du fond des âges¹³.

La comparaison à un événement historique antérieur doit permettre de mieux identifier l'événement incernable, de le ramener à un précédent, de le réintégrer dans l'univers du connu, du déjà-existant et de l'assimilable, en l'associant aux références culturelles et mémorielles partagées par la communauté. La référence historique dément la singularité radicale de l'événement, éloignant la menace de négation, d'abolition du sens. Par son rapprochement avec des faits antérieurs, le 11 septembre est réintroduit dans un univers de sens, une tendance discernable. De singulier (unique), le phénomène devient spécifique (porteur de traits généraux identifiables)¹⁴.

12. Jean-Marie Colombani, « Nous sommes tous américains », *Le Monde*, 13 septembre 2001, éditorial (suite de la une), p. 18.

13. Nicolas Baverez (historien et économiste), « Back to history », *Le Monde*, 15 septembre 2001, p. 18.

14. De telles références apparaissent aussi sur le plan iconographique, comme dans le parallèle entre l'image des pompiers hissant la bannière étoilée dans les ruines du World Trade Center et les GI's d'Iwo Jima en 1945.

Les jours qui suivent le 11 septembre, une référence s'impose dans les pages des journaux, ramenant le phénomène inédit dans le champ historique : Pearl Harbor. Au premier abord, le rapprochement apparaît évident, Pearl Harbor constituant la plus vaste agression subie par les troupes américaines sur leur territoire (Hawaï), en dehors d'un engagement militaire préalable et d'une déclaration de guerre. Le mode opératoire caractérisé par l'attaque aérienne de pilotes kamikazes, ainsi que le grand nombre de victimes, contribuent à confirmer le parallèle entre les deux faits. Néanmoins, cette assimilation entre les deux événements s'avère problématique.

La référence à Pearl Harbor inscrit le 11 septembre dans la lignée d'un des événements les plus traumatiques qu'ait connu l'Amérique, un événement qui, comme la guerre du Vietnam, hante la mémoire collective américaine, imprègne ses références culturelles et cinématographiques. Mais, à la différence des références aux différents attentats antérieurement connus par les États-Unis, la comparaison à Pearl Harbor déplace l'interprétation du 11 septembre du cadre terroriste vers une dimension guerrière. Elle confère au 11 septembre le statut non seulement d'événement historique, mais de moment de bascule d'un état de paix à un état de guerre. Pearl Harbor est non seulement un acte de guerre, mais l'événement qui provoque l'engagement des États-Unis dans la Seconde guerre mondiale. Ainsi, la rhétorique dans laquelle s'inscrit cette comparaison est une rhétorique guerrière qui contribue à justifier l'éventualité d'une intervention militaire des États-Unis, présentée comme réponse légitime à l'attaque subie, et nécessaire rupture de leur politique isolationniste.

Cette dernière idée apparaît de manière explicite dans l'éditorial de Jean-Marie Colombani « Nous sommes tous Américains » :

Pearl Harbor avait marqué la fin d'un isolationnisme, ancré au point d'avoir résisté même à la barbarie de Hitler. [...] Après Pearl Harbor, tout a changé. Et l'Amérique a tout accepté, le plan Marshall comme l'envoi de GI's sur tous les points du globe¹⁵.

15. Jean-Marie Colombani, *op. cit.*, p. 18.

Ce constat est réitéré dans l'éditorial du *Monde*, intitulé « La fin d'un rêve », qui insiste également sur la nécessité d'un engagement collectif contre le terrorisme :

Mais, passé le deuil, viendra le temps des questions. [...] Elles souligneront le défi que lancent les terroristes en général et la nécessité d'une lutte commune. Mais, dans un malheur comme les États-Unis en ont rarement connu, elles manifesteront cette évidence : l'isolationnisme n'est jamais une option pour l'Amérique¹⁶.

L'historicisation des récits médiatiques du 11 septembre ne va donc pas sans poser un certain nombre de problèmes, en termes de légitimité et d'autorité du discours, mais également en termes idéologiques, l'éclairage historique donné à l'événement contribuant non seulement à en orienter l'interprétation (notamment comme acte de guerre), mais également, de manière plus implicite, à présenter les conflits à venir comme une réponse inévitable et justifiée.

De plus, il nous faut rappeler que les faits historiques auxquels le 11 septembre est comparé ont souvent fait eux-mêmes l'objet de récits fictionnels, et que leur évocation renvoie également à l'univers fictionnel qui les englobe désormais. C'est ce que précise Marc Lits :

Mais il ne faut pas oublier que Pearl Harbor est aussi très présent dans la mémoire récente des Américains dans la mesure où le film éponyme de Michael Bay était sorti quelques mois auparavant. Histoire et fiction hollywoodienne s'entrecroisent donc déjà sans cette première référence¹⁷.

Les faits historiques étant de plus en plus investis par la fiction, l'historicisation des récits médiatiques du 11 septembre constitue elle-même, paradoxalement, une véritable porte ouverte aux écritures fictionnelles.

16. s.a., « La fin d'un rêve », *op. cit.*, p. 18.

17. Marc Lits, « De nouveaux héros américains », *Du 11 septembre à la riposte. Les débuts d'une nouvelle guerre médiatique*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Médias recherche », 2004, p. 24.

2. La fictionnalisation des récits médiatiques : l'ancrage de l'événement dans un patrimoine culturel commun

La seconde tendance, nettement perceptible dans les journaux français, consiste en une fictionnalisation des récits médiatiques, qui s'opère à travers trois procédés : le parallèle affirmé entre les images du 11 septembre et les codes esthétiques de la fiction, l'association du 11 septembre à des références fictionnelles, et le recours aux structures narratives propres au récit mythique.

Le parallèle entre les images du 11 septembre et les codes esthétiques de la fiction

Événement spectaculaire, dont les images, diffusées en direct, constituent elles-mêmes un spectacle, le 11 septembre est conçu en vue de sa médiatisation, et plus encore de sa retransmission simultanée. Retournant contre les États-Unis des produits issus de leur propre technologie (aéronautique), les attentats du 11 septembre instrumentalisent également leurs dispositifs médiatiques et détournent les codes de leur industrie culturelle. Dès les premiers instants, un parallèle est tiré, dans les médias, entre les images factuelles du 11 septembre et les images fictionnelles issues de l'industrie cinématographique hollywoodienne, parallèle supposé être accompli de façon immédiate, spontanée, et universelle, par les téléspectateurs eux-mêmes : « Devant la télévision, il n'y a personne, sans doute, qui n'ait pensé aux films catastrophe du cinéma¹⁸. »

Cette association, voire cette confusion, entre images du réel et images de fiction est soulignée dans de nombreux articles et éditoriaux :

La guerre au cœur même de l'empire dominant, dans les villes symboles du système qui régent le monde. [...] Une guerre en Technicolor, aux moyens dignes des angoisses de Georges

18. Eric Libiot, « C'est Rambo qu'on assassine », *L'Express*, 21 septembre 2001, n° 2620, cahier « Culture », p. 67.

W. Bush, aux images que l'on croirait conçues dans les studios de Hollywood¹⁹.

L'industrie cinématographique nous montre avec obsession l'image d'une Amérique à genoux. Du coup, c'est une réflexion que l'on a beaucoup entendue à chaud : on a l'étrange sentiment que les États-Unis nous repassent un film américain. [...] L'image des tours orgueilleuses qui s'effondrent, est-ce du réel ou du virtuel? Moi-même, pendant une demi-heure, j'ai eu du mal à y croire. N'est-ce pas les scénaristes de Hollywood qu'on devrait mettre à la tête des services secrets?²⁰

Or, cette ressemblance des images du 11 septembre avec des images issues de films catastrophe est accentuée par les choix éditoriaux et iconographiques des journaux, qui sélectionnent les photographies de l'événement dont les codes picturaux se rapprochent le plus de ceux de la fiction, voire d'œuvres fictionnelles aisément identifiables.

Ce parallèle omniprésent dans les journaux doit cependant être nuancé. Certes, on peut être stupéfait devant ces images et peiner à y croire, mais cette stupéfaction et cette difficulté d'adhésion ne sont-elles pas, précisément, le signe de leur réalité? Confortablement installé dans le pacte fictionnel, dans l'illusion romanesque, dans une posture de croyance distanciée parce que provisoire, le spectateur de l'œuvre cinématographique n'éprouve aucune réticence à lui accorder son crédit le temps que dure la projection. Une véritable confusion est d'autant moins probable face aux images du 11 septembre, que le téléspectateur sidéré pressent immédiatement que sa posture d'adhésion ne se limitera pas à sa période d'exposition aux images : il ne lui suffira pas d'éteindre son poste pour leur retirer son crédit.

De façon plus concrète, le dispositif même de retransmission des images médiatiques empêche cette confusion. Les images du 11 septembre ne sont à aucun moment dissociables de leur contexte de production et de diffusion : elles sont intégrées dans une scénographie médiatique

19. Jean de Belot, « Nouvelle guerre », *Le Figaro*, 12 septembre 2001, éditorial, p. 16.

20. « Les prophéties de Hollywood », propos de Pascal Bruckner recueillis par Joseph Macé-Scaron, *Le Figaro*, 13 septembre 2001, p. 17.

particulière, celle du bulletin spécial d'information, avec son corrélat de signes repérables (interruption des programmes, codes scripturaux, habillage d'écran, allers-retours permanents entre le plateau et la scène événementielle).

Enfin, les images elles-mêmes se distinguent très nettement d'images fictionnelles par leur relative « pauvreté » : leur éloignement, leur statisme, leur redondance même, en opposition aux films catastrophe alternant visions d'ensemble et visions intérieures de l'événement, plans large, plans subjectifs et focalisations projetant la caméra au cœur du désastre dans des effets de surenchère.

La référence à des œuvres fictionnelles partagées et identifiées

Outre le parallèle entre images du réel et images de fiction, les attentats du 11 septembre sont rapidement déportés vers l'univers de la fiction, par l'abondance et la récurrence des références faites dans les journaux à des œuvres fictionnelles.

Qu'il s'agisse de leurs titres (« America under Attack », « Apocalypse now ») ou de leur contenu, nombreux sont les articles qui utilisent de telles références (et notamment celles à des films catastrophe hollywoodiens) pour investir les faits, si ce n'est pour les identifier et les interpréter. Or, ce processus de fictionnalisation produit un effet de dramatisation et de confusion : souvent, les attentats du 11 septembre sont comparés à une œuvre fictionnelle de façon superlative, pour montrer à quel point le réel dépasse la fiction, à quel point le spectacle de la catastrophe réelle dépasse la fiction de la catastrophe, à quel point le réel déborde sa représentation dramatique²¹. Ainsi, une confusion s'installe entre la rhétorique dramatique des films catastrophe (emphatique, hyperbolique, sensationnaliste) et celle des récits de l'actualité, qui tendent à emprunter ses codes.

21. « Quand la réalité dépasse la fiction », *Le Monde*, 13 septembre 2001, p. 19. Page « Horizons-Fictions » comportant les articles : « Qui a lu les romans de Tom Clancy? » par Harry Bellet, et « Hollywood et le goût du désastre » par Samuel Blumenfeld.

L'exemple le plus marquant, dans la presse française, est celui d'un numéro hors série du *Figaro magazine*, paru en octobre 2001. Le premier carnet du magazine, intitulé « Images d'une tragédie », est composé de photographies de l'événement qui, pour la plupart, sont surplombées d'un titre emprunté à un récit de fiction, film ou roman. Se succèdent ainsi :

- *Apocalypse now* : film de Francis Ford Coppola (1979)
- *Une journée en enfer* : film de John Mc Tiernan (1995)
- *La tour infernale* : film de John Guillermin et Irwin Allen (1974)
- *Orages d'acier* : récit autobiographique d'Ernst Jünger (1920)
- *L'étoffe des héros* : film de Philippe Kauffman (1983)
- *Voyage au bout de la nuit* : roman de Louis Ferdinand Céline (1932)
- *Les horreurs de la guerre* : tableau de Rubens (1637)
- *La nuit américaine* : film de François Truffaut (1973)

Comme si, pour être rendue encore mieux perceptible, la dimension spectaculaire de l'événement devait être soulignée, au sein du discours médiatique tenu sur lui, par son association à des références appartenant elles-mêmes à l'univers du spectacle. Comme si, pour pallier l'incertitude interprétative et le choc émotionnel suscités par l'événement, un détour par la fiction s'avérait nécessaire, ainsi que le remarque Marc Lits :

Les attentats contre les tours du WTC furent perçus comme tellement exceptionnels, dans leur vision en direct, que nombre de journalistes, mais aussi des experts interrogés peu après, ne trouvèrent pas d'explication fondée sur la seule raison et firent référence à des films catastrophes ou des romans d'espionnage pour décrire le choc. Comme si la violence traumatique de ces images ne pouvait être absorbée directement et qu'il fallait le détour de la fiction pour appréhender cet indicible²².

Le premier mouvement est donc de réintégrer l'événement incernable dans des références culturelles partagées, dans un patrimoine commun, qui, s'il ne peut en donner une explicitation, permet d'éviter la menace de désagrégation du sens que représente l'événement.

22. Marc Lits, *Du 11 septembre à la riposte*, op. cit., p. 24.

Ainsi, le 11 septembre est très rapidement présenté à travers le prisme de la fiction, non pas comme émanant d'elle directement, mais comme ayant été anticipé, voire prophétisé par elle. Nombreux sont ainsi les articles présentant des œuvres fictionnelles antérieures comme des prévisions, voire des prédictions des attentats du 11 septembre, ou de leur possible réalisation technique (« Quand la fiction prépare la réalité²³ », ou encore « Les prémonitions de Tom Clancy » : « Les pires prophéties ne sont jamais loin de la réalité. Tom Clancy, le maître du techno-killer [...] a pourtant placé haut la barre. L'un de ses best-sellers, "Sur ordre", 1996, débute par l'attaque sauvage d'un Boeing 747 kamikaze téléguidé par l'Iran sur le Capitole de Washington²⁴ ».)

De sorte que cette convergence proclamée entre réalité et fiction produit un sentiment de confusion, entre une réalité qui déborde la fiction, et une fiction censée préfigurer la réalité.

Le recours aux structures narratives propres au récit mythique

Ainsi que le souligne Patrick Charaudeau dans son article « Information, émotion et imaginaires. À propos du 11 septembre 2001²⁵ », la mise en récit des événements du 11 septembre fait s'entremêler deux types préexistants de trames narratives, celle des films catastrophe et celle des reportages de guerres, de conflits ou de catastrophes. Ces deux types de récits, divergents du point de vue de leur statut d'authenticité (fictionnel pour le premier, factuel pour le second), convergent néanmoins sur le plan du schéma actantiel et des protagonistes (victimes, responsables et sauveurs) qui y sont mis en scène.

23. François Busnel et Michel Grisolia, « Quand la fiction prépare la réalité », *L'Express*, n° 2620, 20 septembre 2001, p. 74.

24. Jérôme Vincent, « Les prémonitions de Tom Clancy », *Le Point*, n° 1513, 14 septembre 2001, p. 19.

25. Patrick Charaudeau, « Information, émotion et imaginaires. À propos du 11 septembre 2001 », *La terreur spectacle*, Daniel Dayan [dir.], Bruxelles, De Boeck, 2006, p. 51-61. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *IEI*.

Après avoir segmenté le scénario du film catastrophe (situation de départ ordonnée et ordinaire / surgissement de la catastrophe et intervention des héros de l'intérieur / intervention des héros venus de l'extérieur), et celui du reportage (annonce du déclenchement du conflit / monstration des images *d'après* l'événement conflictuel / action des secours), Patrick Charaudeau insiste sur l'emprunt conjoint des récits médiatiques du 11 septembre à ces deux types d'intrigue :

- la situation initiale, donnant à percevoir un certain ordre du monde, n'est pas exposée comme dans les films catastrophe, mais simplement présupposée comme dans les reportages (elle est en réalité évoquée rétrospectivement dans de nombreux articles, insistant sur la quiétude de cette matinée ensoleillée, sur le bleu du ciel, et l'activité fébrile des new-yorkais);
- le surgissement des faits est montré en direct comme dans les fictions et non raconté *a posteriori* comme dans le reportage (les caméras étant rarement présentes sur les lieux de l'événement, au moment même où celui-ci se produit);
- l'intervention des secours est largement donnée à voir, mais, à la différence des films de fiction, les images traumatiques sont évitées : comme dans le reportage, images des blessés et estimation numérique des victimes (morts et disparus) remplacent l'exhibition des corps.

Outre une trame narrative proche de celle des récits de fiction, les récits médiatiques du 11 septembre ont recours à trois procédés propres aux récits mythiques : ils se construisent autour d'une dichotomie des structures temporelles (l'événement faisant césure), d'une polarisation des structures spatiales (espaces géographiques mués en espaces symboliques), et d'une radicalisation des structures actantielles (par la métamorphose et l'essentialisation des protagonistes). Ainsi, le 11 septembre apparaît comme l'événement qui va opérer des ruptures radicales au sein de toutes les structures narratives.

Une césure temporelle : ainsi que tout événement mythique, le 11 septembre induit une rupture temporelle fondamentale, une véritable

dichotomie, l'après se distinguant de l'avant dans son essence même. De sorte qu'abondent les articles désignant le 11 septembre comme « le jour où le monde a basculé », ou comme une journée après laquelle « plus rien ne sera comme avant », extrait du titre d'un article du *Monde*, daté du 15 septembre 2001.

À la différence de la césure historique, qui, aussi brutale soit-elle, n'est jamais radicale (on trouve toujours dans l'époque suivante des survivances et résurgences de l'époque antérieure), la césure introduite par l'événement mythique fait table rase du passé : de ce passé rien ne subsiste, les temps inaugurés par l'événement fondateur sont radicalement neufs, radicalement autres. Les temps ouverts par le 11 septembre sont des temps de terreur, des temps de menace, comme si les tours du World Trade Center avaient entraîné dans leur effondrement celui des certitudes et des soubassements du monde occidental.

Une disjonction spatiale : à la césure temporelle, l'événement mythique associe une disjonction spatiale; il établit la séparation entre les lieux sacrés (les lieux de l'interdit, du tabou) accessibles aux seuls initiés, et les lieux profanes, accessibles à tous sans purification. Si, dans les faits, l'organisation des opérations de secours et de déblaiement restreint l'accès du site du World Trade Center aux policiers, pompiers et autres secouristes, la sacralité du lieu est rapidement affirmée dans les récits médiatiques, bien avant que le site ne soit défini comme lieu de mémoire. Ground Zero apparaît ainsi comme un lieu infranchissable, espace sacré car sacrificiel, où les officiers (pompiers, policiers), seuls admis, font figure d'officiants, tandis que se masse en périphérie la foule des profanes venus se recueillir et porter leurs offrandes (photographies, messages, nourriture à destination des sauveteurs).

La définition de l'espace symbolique induit une hiérarchisation et une polarisation des lieux, associés à des valeurs et à des interdits. L'espace sacré est identifié par des emblèmes eux-mêmes porteurs d'une dimension solennelle et mobilisatrice pour la communauté, telles que drapeaux et bannières. Lieu du massacre des innocents, il est aussi le lieu du sacrifice des sauveteurs, qui continuent d'y risquer leur vie. Il est explicitement

désigné, dans de nombreux récits comme un espace conflictuel : un espace de combat, de lutte contre la mort.

Dominés par une bannière étoilée plantée au sommet d'une montagne de débris, les secouristes se battent dans les décombres du World Trade Center. Leur lutte contre la mort est une lutte contre la mort qui plane sur le quartier des affaires déchiqueté. [...] les recherches progressent lentement dans un milieu instable, rythmées par le risque de nouveaux éboulements. [...] « Il y a des endroits où il peut être dangereux d'entrer; mais on a entendu du bruit, alors on y va. On se dit : je prends le risque²⁶. »

Des oppositions actantielles : les oppositions au sein du schéma actantiel (tel que le définit Greimas), entre adjuvants et opposants, se trouvent ici radicalisées. Les trois types d'acteurs qui y sont mis en scène (victimes, bourreaux, sauveurs), doivent générer et canaliser les sentiments d'empathie, de sympathie ou d'antipathie des destinataires du récit. En tant qu'événement mythique, le 11 septembre fonctionne à la fois comme catalyseur, comme révélateur et comme transformateur. Il est l'événement qui va révéler la nature véritable, bonne ou mauvaise, des protagonistes de l'action, ou qui va induire en eux une transformation ontologique, à la façon d'une transsubstantiation. Cette transmutation d'individus ordinaires en victimes, en héros ou en monstres, à l'occasion ou sous l'effet du 11 septembre, est abondamment évoquée dans les journaux français : « Si vous cherchez des héros, ils sont peut-être là » (*Le Monde*, 14 septembre 2001); « Les sauveteurs, ces héros » (*Le Figaro*, 15 septembre 2001); « Working Class Hero » (*Libération*, 19 septembre 2001); « Un réseau de terroristes bien tranquilles » (*Le Monde*, 18 septembre 2001); « Des hommes ordinaires devenus des monstres aux yeux du monde entier » (*Le Figaro*, 7 septembre 2002); « Ben Laden, le milliardaire diabolique », (*Le Point*, n° 1513, 14 septembre 2001).

Cette dramaturgie simplifiée mettant en scène des oppositions manichéennes (figures du bien contre figures maléfiques) opère à travers

26. Delphine Chayet, avec AFP, « Le courageux combat des secouristes », *Le Figaro*, 14 septembre 2001, p. 5.

une essentialisation des protagonistes, pour reprendre le terme de Patrick Charaudeau :

Pour compenser cette absence d'explication, les causes et les acteurs sont essentialisés, c'est-à-dire que les causes sont présentées de façon globale et les acteurs comme des entités abstraites, comme s'il s'agissait de l'essence des choses qui existent dans la nature. (*IEI*, p. 56)

Face à la dimension incompréhensible, inexplicable de l'événement, les protagonistes sont assimilés à des entités abstraites (les forces du bien, l'axe du mal), des catégories générales (les terroristes, les kamikazes), qui les répartissent selon une opposition simpliste et dualiste de valeurs (les cow-boys / les Indiens; les bons / les mauvais).

Les protagonistes sont ainsi présentés comme étant bons ou mauvais par nature, comme si le bien ou le mal constituaient leur essence même. Mais l'événement mythique va contribuer à radicaliser les oppositions en renforçant cette nature initiale : les bons devenant meilleurs encore, se dépassant, se surpassant à cette occasion; et les mauvais révélant l'étendue de leur inhumanité. Ainsi, les différents acteurs prennent la dimension de figures exemplaires qui doivent favoriser la cohésion et la mobilisation des destinataires du récit, de façon positive (phénomène d'adhésion) ou négative (phénomène de réprobation ou de rejet).

L'élaboration narrative des attentats du 11 septembre dans la presse française s'est opérée autour de deux dynamiques essentielles : d'une part, la factualisation du récit au moyen de son historicisation et, d'autre part, la fictionnalisation du récit au moyen de son emprunt aux structures narratives mythiques, et ce, parfois, au sein du même récit.

Mais, qu'il s'agisse de l'emprunt de codes et de références historiques, ou de procédés et de références fictionnels, l'objectif est toujours d'essayer de cerner l'événement, de le ramener à un précédent, de le réintégrer à un patrimoine mémoriel ou culturel partagé, donc de le rendre moins étranger, moins menaçant, et mieux assimilable. Pour éviter que la singularité radicale de l'événement ne mette en péril l'équilibre de la communauté, la mise en récit fonctionne comme réponse à une demande

de sens. Elle contribue à apprivoiser le réel traumatique en l'intégrant à un scénario existant, c'est-à-dire en lui conférant une forme d'intelligibilité et un cadre interprétatif déjà familiers du lecteur, au risque de la confusion entre les régimes d'autorité, d'authenticité et de crédibilité propres aux registres de l'histoire et de la fiction.

Louise Lachapelle
Collège de Maisonneuve /
École d'architecture de l'Université Laval

Ground Zero.
The law of the altar,
the law of the gate¹

La connaissance du passé ressemblerait plutôt à l'acte par lequel à l'homme au moment d'un danger soudain se présentera un souvenir qui le sauve².

Walter Benjamin
Écrits français

La reconstruction sur le site du World Trade Center se fonde sur une spectaculaire économie des *restes*. Cette économie concerne les vestiges matériels qui témoignent encore de l'événement sur le site de Ground Zero, comme les empreintes en creux laissées par

1. Cet article s'inscrit dans un cycle de recherches en cours intitulé *This should be housing / Le temps de la maison est passé*, soutenu par le FQRSC. Une version brève a été publiée dans *esse arts + opinions* (Dossier Déchets, numéro 64, septembre 2008) sous le titre « *Ground Zero* : la domestication des restes ou le pouvoir de disposer ». Collaboration à la documentation : Emilie Pinard, candidate à la maîtrise en sciences de l'architecture, École d'architecture de l'Université Laval. Remerciements à André Casault et Devora Neumark, ainsi qu'à Papa Djaye et Fal Mbaye, récupérateurs à Mbeubeuss.

2. Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard NRF, 1991 [1940], p. 342.

l'effondrement des tours, le *bathtub* ou le *slurry wall*, le mur qui retient l'Hudson. Elle concerne aussi, et plus directement dans le contexte de cet article, ces *restes* que l'on choisit de jeter ou de retrouver, de conserver (au sens muséologique) ou d'enfouir, et la vertigineuse prolifération de ces *restes* dans les formes, les langages et les technologies d'une culture contemporaine exposée (puis soustraite) au danger.

Cette réflexion prend appui sur une image que propose Lewis Hyde dans *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property*³, celle d'une ville entourée d'un mur d'enceinte avec un portail et au centre de laquelle il y a un autel. Hyde évoque cette image lorsqu'il traite de l'usure, qui implique de rendre plus que l'on a reçu dans un contexte de dette, une notion dont il situe l'origine au moment où s'accroît la séparation entre la vie spirituelle, morale et économique, c'est-à-dire « at the time when foreign trade, exchange with strangers, begins » (*TG*, p. 111). C'est alors qu'il fait référence aux Lois de l'Ancien Testament (en particulier le *Deutéronome*) ou à ce qu'il nomme la double loi de Moïse, une loi qui touche les relations interpersonnelles dans un contexte familial et les relations avec les étrangers. Pour décrire la situation d'un groupe de personnes soumises et gouvernées par une telle double loi, Hyde suggère d'imaginer « a walled city with a gate at the wall and an altar in the center » (*TG*, p. 115). « Then we may say, as the ancients did, that there is a law of the altar and a law of the gate. A person is treated differently depending on where he or she is. » (*ibid.*) Cette double loi assure la circulation du don à l'intérieur du cercle et « [a] rationalize[d] [...] structure of gift exchange in order to deal with strangers [at the edge] » (*TG*, p. 116). *Market exchange, trade or war*. Cette économie, c'est aussi une éthique qui inscrit dans l'espace les formes culturelles du sacrifice.

3. Lewis Hyde, *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property*, New York, Vintage books, 1983, 327 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *TG*.

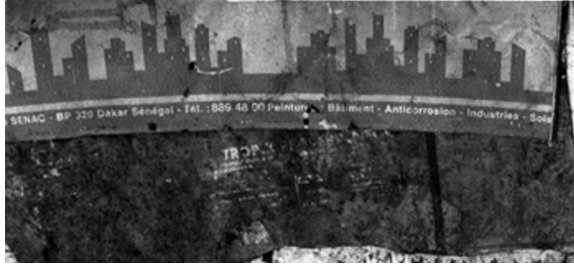


Figure 1. *Skyline*.
 Détail d'un mur de bidons métalliques, décharge de Mbeubeuss,
 l'une des plus grandes décharges du continent africain,
 Dakar, Sénégal, 2007

Le pouvoir de disposer

L'étude des concours d'architecture et des textes accompagnant les projets soumis en vue de la reconstruction à Ground Zero permet de montrer qu'il a fallu exclure rapidement la réalité des restes, débris et autres ruines pour produire le lieu de la catastrophe comme site où la construction est possible, amorçant ainsi la réécriture de cet espace urbain conformément au modèle du mythique recommencement américain⁴. Il s'agit maintenant de prendre spécifiquement pour objet le traitement de ces différents vestiges.

La rapidité avec laquelle on procède à l'évacuation des débris et au nettoyage du site ne se justifie pas par la seule recherche de survivants et de restes humains. Elle vise à reconstituer une certaine clôture par un processus de domestication des restes. La rhétorique de la ville résiliente cherche ainsi à contenir l'événement, à l'enclorre dans les limites d'une interprétation. C'est le cas pour le site de Ground Zero, et parfois même dans cette imprécise zone de trauma où l'onde de choc continue à se répercuter sous la forme de détresses individuelles et sociales plus ou moins directement reliées au 11 septembre; ou encore, dans ces autres formes de restes et de clôtures que sont le *Homeland Security*

4. Louise Lachapelle, « Ground Zero, where do we go from here? », Bertrand Gervais et Christina Horvarth [dir.], *Ecrire la ville*, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 14, 2005, p. 183-196.

Department, la *Security Fence* et la *Secure Border Initiative*, mur, tours, barrière et clôture virtuelle à la frontière des États-Unis et du Mexique et, potentiellement, des États-Unis et du Canada.

Au moment de répondre à l'appel de communication en vue de ce colloque, mes activités de recherche et d'enseignement allaient me mener à Dakar (Sénégal), notamment pour travailler à Mbeubeuss, site de l'une des plus grandes décharges publiques du continent africain⁵. Voilà, entre autres, pourquoi je poursuis ici l'analyse du processus de reconstruction sur le site de Ground Zero à partir de sa relation aux déchets et en questionnant cette économie des *restes* : la loi de la maison (selon l'étymologie du mot économie), n'est-ce pas d'abord le pouvoir de disposer, qu'il s'agisse des personnes, des récits ou des choses? Le contrepoint photographique de cet article privilégie des images de cet autre site, le dépotoir de Mbeubeuss en banlieue de Dakar. Comparer les détritiques de Mbeubeuss et de Ground Zero suffirait à se convaincre de ce fabuleux pouvoir dont nous disposons lorsqu'il s'agit d'exclure et de dominer, s'il n'y avait aussi *notre* manière d'identifier et de traiter (ou de ne pas traiter) *nos* restes.



Figure 2. *Triage, Trash is a dynamic category created by sorting.*
Décharge de Mbeubeuss, Dakar, Sénégal, 2007

5. Ces travaux se sont déroulés dans le cadre d'une collaboration d'enseignement et de recherche à une « Charrette participative » portant sur « L'intégration des pratiques d'agriculture urbaine à l'architecture, au design urbain et à l'aménagement des quartiers populaires de Dakar au Sénégal » (CRDI), dans le cours de maîtrise *Habitats et cultures*, André Casault (resp.), Ecole d'architecture de l'Université Laval, à l'automne 2007.

« [T]rash is a dynamic category [...] created by sorting », rappelle Susan Strasser dans *Waste and Want: A Social History of Trash*, « [n]ontrash belongs in the house; trash goes outside⁶ ». Paradigme de toute architecture, la maison (ou les figures du mur) renvoie à la ville et aux formes diverses et collectives de la clôture à l'intérieur desquelles nos pratiques culturelles exercent des fonctions d'intégration et d'exclusion, une différenciation qui assure la cohésion du groupe familial et social. La maison est donc aussi un mécanisme de domination et de contrôle, et l'une de ses principales fonctions concerne la transmission d'une culture et de mécanismes réconciliateurs dont le fondement demeure le sacrifice. Plusieurs de nos pratiques culturelles reproduisent en effet les formes et les valeurs sacrificielles, qu'il s'agisse de l'art ou du don, des formes de l'échange, du marché ou de la guerre, ou encore du traitement de nos déchets. Nos gestes témoignent encore des privilèges et de l'aveuglement qui nous ont permis jusqu'à maintenant d'éviter de remettre en question notre utilisation des marges de la propriété et des frontières de la maison pour exclure et dominer : « American cities and towns no longer operate swill yards or piggeries at the city limits, but they do maintain landfills and incinerators [j'ajouterais des décharges de produits toxiques] *in places that are out of the way of all but the poorest citizens.* » (*WW*, p. 7, je souligne) Cette manière de traiter les déchets montre que nous croyons encore en notre pouvoir de choisir et que, le plus souvent, nous choisissons de continuer à déplacer nos restes de plus en plus loin de leur point d'origine, à exclure ces déchets hors de notre maison jusqu'aux frontières de notre culture.

Il aura fallu une histoire d'œufs contaminés par la nourriture provenant de la décharge de Mbeubeuss pour que la ville de Dakar commence à se préoccuper des impacts de cet immense dépotoir sur son approvisionnement alimentaire d'abord et, ensuite, sur les populations riveraines et sur les communautés qui l'habitent ou l'exploitent. À New York, le plus grand site d'enfouissement au monde, celui de Staten Island,

6. Susan Strasser, *Waste and Want: A Social History of Trash*, New York, Owl Books, 2000, p. 3-6. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *WW*.

sera finalement fermé après cinquante-trois années d'opération et après plus de vingt-cinq années d'effort de la part de la communauté riveraine (plus de quarante mille personnes) pour y faire cesser le transfert des déchets. Créé en 1947 pour apporter une solution temporaire aux problèmes de l'accroissement des déchets produits par la ville, les trois mille acres du Fresh Kills Landfill étaient devenus le dépotier exclusif de la municipalité, *New York city's wasteland*.



Figure 3. *Les déchets, hors de la maison jusqu'aux frontières de notre culture. Décharge de Mbeubeuss, Dakar, Sénégal, 2007*

Fermé le 22 mars 2001, le site sera rouvert quelques mois plus tard, le 13 septembre 2001. « The recovery team encountered 175 municipal acres of mostly flat land that had stopped receiving waste. There, [...] "we built a city". They called it the city on the hill⁷. »

The wall, the altar, the gate

Les débris du World Trade Center seront ramassés et repoussés hors de la ville⁸ vers le site d'enfouissement de Staten Island, vers deux *scrapyards* du New Jersey et vers quelques sites de recyclage du métal⁹. Le déblayage

7. Dennis Diggins, cité par Glenn Collins, « History, Rescued From Dust; The Men Who Saved The Relics of 9/11 », *New York Times*, 25 novembre 2003, p. B.

8. Il y a une ironie certaine dans le fait que le lieu où fut construit le World Trade Center à Manhattan soit lui-même un ancien site d'enfouissement datant de l'époque coloniale.

9. Malheureusement, l'économie de cet article ne permet pas de commenter le chemin emprunté par ces restes de métal.

des ruines et l'évacuation de ces restes hors de Ground Zero réinstituent négativement une certaine clôture autour du site, *a sacred enclosure*. J'emprunte cette expression à Lewis Mumford qui l'utilise dans un autre contexte pour désigner une alliance entre le politique, l'économique et le religieux¹⁰. Cette alliance témoignerait que dans l'histoire de la ville, la fonction symbolique du mur a probablement précédé sa fonction militaire, ce qui semble aussi être le cas à Ground Zero. Chez Hyde, la présence de l'autel au centre d'une clôture physique aussi bien que culturelle suggérerait la même lecture.

À l'intérieur de cette clôture, le centre se vide. Au cours de ce nettoyage, *the pile becomes the pit*. Ground Zero est l'objet d'une mise à distance et d'une réappropriation symbolique et sacrificielle. Le lieu est sacralisé et mythifié par les restrictions et les interdictions, par une domestication conquérante du site aussi bien que du sens de l'événement : restrictions de l'accès et de la circulation, interdictions de voir, de photographier, de montrer les ruines, les restes, les corps. *Giuliani gained media blackout at the site*. Rapidement, les interdictions touchent aussi les mémoriaux spontanés et ces autres gestes qui s'inscrivent et se disséminent dans l'espace de la ville, ils continueront néanmoins à surgir, tout comme dans les médias et sur le web, en réponse à l'événement. Voilà un processus de production de restes « nouveaux » qui ne sera endigué ni par le nettoyage du site ni par les interdictions ou par le ramassage des artefacts et des mémoriaux informels. Au contraire, Ground Zero provoque une incessante prolifération d'images, d'objets, de sons et d'histoires, placée sous le signe de la mémoire et de la résilience.

« Your house is burning down, you run back in, what do you save?¹¹ » Cette question, soulevée par Bartholomew Voorsanger, l'un des architectes composant l'équipe de conservateurs mandatés sur les lieux par les autorités municipales et étatiques, ne pose pas seulement le problème du

10. Lewis Mumford, *The City in History*, San Diego, New York, London, Harcourt, 1989 [1969], 657 p.

11. Bartholomew Voorsanger, cité par Eric Lipton et James Glanz, « A Nation Challenged: Relics; From the Rubble, Artifacts of Anguish », *New York Times*, 27 janvier 2002, p. 11.

traitement des restes dans l'immédiateté de l'effondrement des tours du World Trade Center. L'image qu'elle évoque me semble représentative d'une disposition éthique contemporaine qui interpelle le fondement de notre culture du sacrifice, représentative aussi de l'inquiétude générée par cette « position en défaut » : devant la maison en ruine, que faire? Hésitation devant ce moment de décision, puis mouvement de retour, repli vers l'intérieur qui pose le problème du choix — « You run back in, what do you save? » — tout en reconduisant le désir de salut : *What do you save?* dans ce contexte, c'est choisir de demander encore : quel sacrifice *nous* sauvera?

De quelle manière la connaissance du présent pourrait-elle mettre en question cette économie du salut, s'inscrire hors d'une perspective rédemptrice? Quel serait cet autre point de vue sur le présent qui ne chercherait pas la réconciliation (rappelons que l'étymologie du mot « réconciliation » fait référence à la réintégration d'un pécheur au sein de l'Église et la sacralisation d'un lieu profané)? Quel pourrait être un point de vue sur le présent qui ne viserait pas à préserver la maison comme cette « ligne ultime de défense¹² » érigée autour de nous?

« Surely, this shoe had a story to tell. But what was it?¹³ »

« What do you save? » se demande Voorsanger devant 1,8 millions de tonnes de débris, comment choisir? « You're just not trained to do that¹⁴. » Pourtant, le chaos s'organise. Au dépotoir de Fresh Kills, *la pile* de débris sera méticuleusement triée à la main. Il y a une « mission », elle relève d'abord du sauvetage, de la médecine légale et de l'enquête policière. Elle exige de retrouver des restes humains, des objets personnels (*Personal Property*) et des indices pour de futures enquêtes. Elle comporte ses

12. Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 2001 [1957], 321 p.

13. David W. Dunlap, « Curating; Oh, the Stories These Mute Pieces Could Tell », *New York Times*, 31 mars 2004, p. G1.

14. Bartholomew Voorsanger, *op. cit.*

experts, ses autorités et ses vérités. Ce triage implique des critères de sélection spécifiques, la récupération des vestiges vise leur restitution aussi bien qu'une quête de sens. La solidarité avec les familles et entre les groupes ou les corps de métiers, tout autant que les diverses rivalités entre les tribus et les *gangs* de ce monde à part (*Inner World*) font en sorte que « les gens de l'extérieur », les « Outsiders faced a tough crowd¹⁵ » à Fresh Kills. L'opération comporte donc aussi ses *guardians of the gate, the gate to lost mourning?*



Figure 4. *La loi de la maison, le pouvoir de disposer, des personnes, des récits ou des choses.*
Décharge de Mbeubeuss, Dakar, Sénégal, 2007

« Sheer survival was an important criterion for collection: Everything was pulverized¹⁶ » dit l'un de ces sauveteurs, un inspecteur de police devenu conservateur. « "For the most part, only small things survived." Collectors looked for the intact, the evocative, the colorful, the rare¹⁷. » Plus de 4 000 restes humains seront retournés aux familles (plus de 19 000 seront retrouvés) ou conservés pour identification future; un programme sera mis en place pour retourner les objets personnels aux propriétaires survivants ou aux familles; une banque de données particulière sera constituée pour gérer le retour des bijoux; 8 000 photographies en

15. Richard B. Marx, cité par Glenn Collins, *op. cit.*, p. B1.

16. Inspector James Luongo, cité par Glenn Collins, *op. cit.*, p. B1.

17. *Ibid.*

morceaux seront restaurées numériquement. Avec la constitution de ces listes (d'objets, de victimes, de survivants, de compensés, etc.), par ces inventaires qui tendent à se fermer, le récit se met en place : la plupart des restes n'auront pas été récupérés au dépotoir de Fresh Kills plutôt qu'à Ground Zero, ils y auront été *sauvés*.

Les premiers choix sont improvisés et spontanés, les critères de sélection concernent directement le site du World Trade Center et l'effondrement des tours jumelles. Mais rapidement des institutions muséales sont convoquées et la quête de sens se précipite, cherchant secours dans une certaine perspective historique et culturelle. À cette étape, les choix curatoriaux se différencient et les critères se spécialisent¹⁸. *Curatorial choices* et *memorial hierarchies*. Le récit tend alors fortement à s'aligner sur le discours de la foi et du progrès, mais plus influant encore serait le pouvoir d'attraction des formes culturelles de la foi et du progrès.

Parmi ces restes matériels qui font immédiatement consensus, dont la nécessité de les conserver apparaît comme une évidence, plusieurs vestiges des tours, les *structural remnants* du World Trade Center, de même que des fragments d'œuvres d'art (morceaux des sculptures de Calder et de Fritz Koenig dont la sculpture *Sphere for Plaza Fountain* est elle-même un reste du *Memorial fountain* installé en 1995 à l'épicentre de l'attentat à la bombe du 26 février 1993). Ils quitteront Ground Zero pour être aussitôt transportés dans le Hangar 17 de l'aéroport international JFK qui tient lieu d'entrepôt, de réserve (au sens muséologique) et de sanctuaire. Plusieurs artefacts entreposés dans ce lieu poseront d'ailleurs des problèmes de conservation qui justifieront le recours à des technologies muséologiques de pointe. Sans les avoir vus, on connaît généralement déjà ces objets et une version au moins partielle de leur histoire. Ils constituent un corpus de référence qui dicte ou instruit une mémoire collective. Les nombreux commentaires insistent sur l'efficacité de cette « collection » lorsqu'il s'agit de communiquer les proportions catastrophiques de l'attaque, de

18. L'une des pistes privilégiées pour les suites de cette analyse concerne la constitution et la spécialisation de ces collections par les différentes institutions muséales, ainsi que les nombreuses expositions (itinérantes ou non) qui ont ponctué ce processus.

faire ressentir le chaos et l'émotion brute, la magnitude de l'événement ou sa puissance.

Ces récits de résilience seront efficacement relayés par le recours à l'autorité du musée et à son expertise, par la photographie et les pratiques d'archivage, institutionnelles ou informelles (sont ainsi archivés : artefacts, images, sites web, sons, histoires orales), de même que par l'esthétisation des restes, cette autre forme de leur domestication, dans les nombreuses productions artistiques qui les représentent (photographie, littérature, cinéma, bande dessinée, site et art web). Une exposition comme le *9/11 Tribute Tour* circule dans plusieurs villes avant son intégration sur le site de Ground Zero : quête de légitimité et de cohésion sociale aussi bien que collecte visant à recueillir des fonds pour la construction de « l'autel » (pour revenir à l'image de Hyde), le mémorial *Reflecting Absence*. Les différentes monstrations des reliques du 11 septembre contribuent ainsi à cette forme de dénégation socialement et économiquement productive¹⁹ qui est à la base de la rhétorique de la ville résiliente.

Urban resilience is an interpretative framework proposed by local and national leaders and shaped and accepted by citizens in the wake of disaster. However equitable or unjust, efficient or untenable, that framework serves as the foundation upon which the society builds anew²⁰.

Comment ne pas penser ici au discours de G. W. Bush associant sécurité et économie intérieures et incitant les citoyens des États-Unis à consommer à titre de geste humanitaire, ou encore aux invitations du maire Giuliani qui suggère à ses concitoyens de sortir, dépenser, consommer, en somme « faire comme si de rien n'était »!

À Ground Zero, la reconstruction elle-même repose sur cette dénégation à laquelle contribue largement la domestication des restes du 11 septembre. Fondamentalement, il s'agirait de nier l'échec de la culture du sacrifice, une dénégation qui, ultimement, viserait à sauvegarder

19. Laurence J. Vale et Thomas J. Campanella, *The Resilient City: How Modern Cities Recover from Disaster*, New York, Oxford University Press, 2005, p. 340.

20. *Ibid.*, p. 353.

cette même culture. La guerre contre la terreur (*War on Terror*) cherche à répondre à l'agression de la même manière que la rhétorique de la ville résiliente cherche à répondre à la défaite symbolique. De la même manière, c'est-à-dire à partir de la même culture et des mêmes valeurs (domination, pouvoir, profit, foi, progrès, une certaine idée de la démocratie et de l'identité).



Figure 5. L'évacuation des *déchets* réinstitue une certaine clôture qui assure la cohésion du groupe. Mur de bidons métalliques, décharge de Mbeubeuss, Dakar, Sénégal, 2007

Exemplaires de cette dénégation aussi bien que de ce sauvetage culturel : ces poussières remises aux familles.

Families of the confirmed or presumed dead were given a handful of dust from the site. Reverend James P. Moroney advised bishops « that if dust from the site was reasonably believed to contain human remains — of anyone — it could be buried by a grieving family in place of a body²¹ ».

Au pouvoir d'achat et de consommation correspond un semblable pouvoir de jeter et de disposer, la comparaison des débris de Mbeubeuss et de Fresh Kills suffit à s'en convaincre. Le 11 septembre 2001 et notre réponse culturelle à cet événement offrent cependant une terrible

21. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, « Kodak Moments, Flashbulb Memories: Reflections on 9/11 », *The Drama Review*, volume 47, n° 1, printemps 2003, p. 19, citant Daniel J. Wakin (2001).

démonstration de ce double pouvoir. La destruction du World Trade Center semble être défiée sous la forme d'un potlatch paradoxal qui procède par la valorisation des restes. Surenchère de dépenses liées aux impératifs du traitement, de la récupération, de la conservation et de la diffusion des restes et, simultanément, refus de la perte. Mais à qui s'adresse cette riposte symbolique si ce n'est à la culture même qui accuse le coup? Une culture qui tente désespérément de se protéger du danger comme de ce qu'elle exclut. Les restes domestiqués du 11 septembre 2001 conservent moins la mémoire d'un événement qu'ils ne cherchent à produire le souvenir salvateur d'une culture.

Jean-François Chassay
Université du Québec à Montréal

Du 6 août au 11 septembre

It was not a street anymore but a world, a time and space
of falling ash and near night¹.

Don DeLillo
Falling Man

Je voudrais dans cet article proposer une hypothèse sous forme de question, qui permet d'imaginer une filiation entre des catastrophes contemporaines qui concernent les États-Unis. On peut la voir comme une fiction, dans la mesure où il s'agit de proposer, d'inventer un lien entre deux événements, de boucler une boucle qui n'existe peut-être que dans mon imagination. Mais si on veut bien prendre cette hypothèse comme une fiction, on pourrait aussi intituler cet article : « D'un Ground Zero à l'autre ou : tel est pris qui croyait prendre ».

Un certain 11 septembre, à quelques minutes d'intervalle, deux avions s'encastraient dans les tours du World Trade Center à New York. Quelques

1. Don DeLillo, *Falling Man*, New York, Scribner, 2007, p. 3.

décennies auparavant, 56 ans pour être plus précis, à quelques jours d'intervalle, deux bombes nucléaires (faussement mais communément appelées « bombes atomiques ») explosaient au-dessus de populations civiles au Japon, à Hiroshima le 6 août et à Nagasaki le 9. Total des victimes de ces deux explosions : environ 140 000 sur le coup, mais on en comptait plus de 200 000 vingt ans plus tard, en ajoutant tous ceux qui étaient morts de maladies directement liées aux effets des radiations. Quatre ans plus tard, en 1949, l'URSS fait exploser à son tour une bombe nucléaire. « La Guerre froide » pouvait commencer. Ma question est la suivante : l'attaque du 11 septembre marque-t-elle la fin d'un imaginaire de la bombe nucléaire? À partir de l'invention de la bombe nucléaire (bombe à fission), puis de la bombe à hydrogène (bombe à fusion), le discours sur la capacité d'autodestruction de l'humanité a pris une tournure de plus en plus hyperbolique : toujours plus fort, plus bruyant, plus destructeur. Bombe nucléaire et imaginaire de la fin sont alors intimement liés. Le 11 septembre, il n'y a eu que quelques milliers de morts, une paille si on compare ce résultat avec l'utilisation d'armes de destruction massive au Japon. Et pourtant, on a pu voir les effets psychologiques et géopolitiques d'une technologie beaucoup moins raffinée (quelques couteaux et un fanatisme bien aiguisés). Las d'une technologie de plus en plus complexe, serions-nous tentés de revenir à des modes de tuerie beaucoup plus terre-à-terre (si on accepte cette expression pour parler de fanatiques religieux, ce qui ressemble à un oxymore)?

Les effets de la bombe nucléaire dans l'imaginaire contemporain ont été immenses. La littérature et le cinéma, notamment, s'en sont servis à satiété. Les événements du 11 septembre, de leur côté, ont déjà permis l'apparition d'une pléthore d'artefacts sous des formes extrêmement variées, de fictions sous toutes sortes de formes. À côté de cela, les « fictions nucléaires » semblent avoir un peu perdu la cote. On pense à Don DeLillo qui donne l'exemple, de *Underworld*, qui traite du nucléaire, à *Falling Man* qui traite du 11 septembre².

2. On notera à ce propos la photo terriblement prémonitoire qui orne la couverture de *Underworld* : une église en gros plan, dont on voit surtout une croix, au sommet, et qui semble enserrée (sinon écrasée) par les deux tours du World Trade Center. Certes,

La fin de l'URSS a vu se multiplier, entre 1990 et 1991, de nouveaux pays où se trouvaient des ogives nucléaires, pays dirigés par des individus aux penchants démocratiques souvent limités (on me permettra la litote). À cause de cela, la crainte de voir surgir un *Doctor Strangelove* à l'est de l'Europe (dans ce nouveau contexte géopolitique, l'expression est plus juste que celle d'Europe de l'est) n'a pas diminué. Qu'en est-il depuis les événements du 11 septembre? La bombe est-elle passée à l'arrière-plan dans l'imaginaire occidental? La peur à laquelle on l'associe augmente-t-elle, diminue-t-elle? L'écroulement des tours jumelles marque-t-il la fin de l'imaginaire de la bombe nucléaire, ou au contraire sa relance, sous des formes peut-être nouvelles?

Je ne m'appuierai pas sur des œuvres de fiction pour aborder ce sujet, mais plutôt sur une saisie des réactions à l'intérieur du discours social contemporain, en faisant une synthèse de nombreux articles sur le sujet glanés dans quelques journaux, nationaux et internationaux, en l'occurrence *Le Devoir*, *Le Monde* et *New York Times*³. Après avoir lu ou parcouru quelques centaines d'articles sur ce sujet, on peut affirmer sans risque de se tromper qu'on ne se sent pas tellement en sécurité.

Une évidence saute rapidement aux yeux : si la chute du mur de Berlin marque la fin de la Guerre froide, réamorcée au cours de la décennie précédente, elle ne signifie nullement la fin d'une crainte des bombardements nucléaires. Après tout, dans un article du *Times* (*NYT*, 3 novembre 1991, p. 11), on apprend qu'après la dissolution de l'Union Soviétique, l'Ukraine possède deux réacteurs nucléaires et, à cette époque, personne ne peut garantir les velléités du gouvernement de créer un monde pastoral à l'intérieur de ses nouvelles frontières. Un article du *Devoir* rappelle la réalité des événements politiques récents : « Après août 1945, [...] la bombe atomique avec son risque d'extermination reste suspendue sur tous les habitants de la Terre. La fin de la Guerre froide

il s'agit d'une église chrétienne et la photo illustre ironiquement deux puissances de la culture américaine, la religion et l'argent. Il n'empêche que la photo apparaît étonnante en regard des événements qui suivront quelques années plus tard.

3. Désormais, les références à ces journaux seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, respectivement précédées de la mention *D*, *M* ou *NYT*.

ne fit qu'augmenter le danger de sa dissémination. » (*D*, 5 juin 1993, p. D6) Moins de quatre ans après l'effondrement de l'empire, voilà qu'une certaine nostalgie s'empare des commentateurs en pensant à l'époque des bons vieux Soviétiques, où tout était plus clair. Cette crainte est liée notamment à la force du crime organisé en Russie :

La montée en flèche de la criminalité et la prolifération des groupes liés au crime organisé en Russie sapent l'autorité de Moscou et son contrôle sur l'armement nucléaire du pays. La possibilité que la mafia russe mette la main sur des armes nucléaires ou des substances radioactives n'est plus tout à fait un scénario-catastrophe de roman de science-fiction, mais un risque bien réel (*D*, 2 juin 1994, p. A1).

Le problème est le suivant : non seulement le plutonium peut-il servir à des terroristes, pour prendre une ville en otage par exemple, mais

[l]a Russie est devenue un vaste marché aux puces mais aussi un gruyère d'où tout s'échappe. Depuis 1991, les pays de l'ex-Union soviétique soldent à vil prix leur quincaillerie militaire [...]. Ils ont tellement besoin d'argent que même la chaîne de restaurant québécois Pacini offrait tout récemment un voyage en Mig-29 à ses clients. (*D*, 25 août 1994, p. A1)

On ne précise pas si c'est avant ou après que ceux-ci se soient bourrés de lasagne à la viande.

On le voit déjà à partir de ces quelques citations, si la Guerre froide est terminée, ce sont quand même les ruines du bloc de l'Est (et plus précisément des pays nés de l'ancienne Union soviétique) qui provoquent la peur. La belle époque où l'axe du mal était assez clairement circonscrit est maintenant révolue. Dans un article du *New York Times* intitulé « Here We Go Again », on lit ceci : « With no export control system and wide corruption, Moscow is becoming a major nuclear shopping center for Iran. Teheran also pokes around nations in the former Soviet Union to see what's on the shelf, such as a nuclear bomb or two. » (*NYT*, 9 octobre 1992, p. A33) Dans un article du premier janvier 1992, le *Times* cite le directeur de la CIA selon qui il existerait dans l'ex-URSS plus de 900 000 personnes, civils et militaires, travaillant dans le domaine de l'armement nucléaire : « A large percentage of these people could be of

value to foreign buyers. » (*NYT*, 1^{er} janvier 1992, p. A1) Le sénateur Sam Nunn faisait de son côté, en janvier 1991, des déclarations assez suaves : « [He] warned last year that the unauthorized use of nuclear arms was "one of our most important and often neglected subjects". "Some of the tens of thousands of Soviet nuclear weapons could fall into the wrong hands" he told the Senate last March. » (*NYT*, 29 janvier 1991, p. C1) Ce qui sous-entend qu'il y a de « bonnes mains » pour recevoir les armes nucléaires, sans doute l'armée américaine pour Sam Nunn, armée américaine qui fit, par exemple, des tests secrets auprès de centaines de militaires en 1957 pour voir comment ils réagiraient à une guerre nucléaire, en les exposant pendant quelques semaines aux radiations de six explosions, tout en leur affirmant qu'ils ne couraient aucun risque. On ne saurait être plus cynique. Il est difficile de deviner si Nunn rangerait ces explosions parmi les explosions « autorisées ».

Si la Guerre froide est née et s'est développée sur le principe de l'équilibre de la terreur provoquée par le développement massif de l'arsenal nucléaire, la décennie qui commence en 1990 ne fait qu'accentuer un imaginaire de la fin propre à ce même armement, d'autant plus qu'on ne sait plus de quel lieu ennemi risque de venir l'attaque.

On se souvient peut-être que le 14 septembre 2001, *Libération* titrait dans sa section « Rebonds » : « Le XXI^e siècle est né le 11 septembre 2001 ». Est-ce que le passage d'un siècle à l'autre, via l'attaque terroriste, a modifié les craintes face au nucléaire? En fait, on pourrait dire qu'elle a tendance à se déplacer, à prendre d'autres formes, et à adopter un nouveau vocabulaire, assez récurrent, qu'on ne trouvait pas du moins dans les années 1990.

En mai 2003, un article du *Times* révélait que le gouvernement Bush voulait renouveler le stock d'armement nucléaire américain, sous prétexte que cet arsenal devait être adapté au nouveau monde post-soviétique. Parmi les nombreux opposants, la sénatrice de Californie Dianne Feinstein eut cette déclaration significative : « I remember how people lived in this country in fear of nuclear bomb. [...] I think the American people have to weigh in on whether they want this nation to open the door and

begin a new generation of nuclear. » (*NYT*, 29 mai 2003, p. A23) « Je me souviens de cette époque » : il s'agirait donc d'une époque ancienne, d'un monde oublié qu'on ne voudrait pas voir réapparaître. Et il est vrai que l'imaginaire de la fin, associé au nucléaire, a changé et nous sommes peut-être dans la situation de ce pompiste indien : « La grande majorité des Indiens n'ont qu'une idée floue de ce qu'est l'arme nucléaire. Mais ils savent que l'Inde la possède, et ils en sont fiers. "On m'a dit que c'était une bombe où il ne restait plus rien après, tente un pompiste. Mais moi, j'ai du mal à y croire." » (*D*, 8 juin 2002, p. A9) En effet, si on a du mal à y croire de manière ontologique en quelque sorte, on peut dire aussi que cette arme est tellement associée à la Guerre froide qu'elle peut sembler désuète, politiquement, surtout après le 11 septembre.

Il reste que l'attaque d'Al-Quaïda a modifié la donne sans faire disparaître la bombe des esprits. D'abord, première remarque importante à ce propos, on notera la récurrente association des mots « terroriste » et « nucléaire ». Dans un article du *Monde*, on lit que « La fin de la Guerre froide Est-Ouest a eu pour résultat d'estomper le péril de l'apocalypse nucléaire. La dissuasion, à sa manière, a fait ses preuves. » (*M*, 20 décembre 2002, p. 1) Cependant, les « nouveaux élus » du club des puissances nucléaires pourraient ne pas respecter les « règles » des prédécesseurs, d'autant plus que ces « états voyous » pour reprendre la terminologie républicaine, sont souvent associés à des mouvances terroristes, et c'est bien de ces réseaux qu'il faut se méfier. L'article s'intitule d'ailleurs : « La nouvelle panoplie du terrorisme ». « Terrorism and nuclear proliferation are the most serious security threats faced by America today. » (*NYT*, 27 juillet 2003, « Week-end », p. 12) À la fin du fatidique mois de septembre, Tony Blair affirmait en chambre : « Nous savons que s'ils le pouvaient [les groupes terroristes] utiliseraient des armes de destruction massive chimiques, biologiques ou même nucléaires. » (*M*, 20 septembre 2001, p. 4) Sur ce sujet, le *New York Times* renchérit

The Sept. 11 attacks on the United States have increased the chances that terrorists might try to use nuclear weapons or materials, or attack nuclear power plants, the director of the International Atomic Energy Agency warned today. [...] Since Sept. 11, experts in numerous countries have begun looking afresh at earlier studies largely ruling out the use or acquisition of nuclear weapons by terrorists. (*NYT*, 2 novembre 2001, p. B4)

C'est d'autant plus ironique que leur réussite le 11 septembre tient à l'utilisation d'armes plutôt « conventionnelles » (si on peut utiliser ce terme pour parler d'avions comme armes de destruction...). Il faut bien voir que « le risque que des terroristes réussissent une attaque nucléaire quelque part sur la planète a considérablement augmenté depuis qu'on sait qu'ils n'hésitent plus à sacrifier leur vie dans une mission ». (*D*, 2 novembre 2001, p. A1) Le parallèle dans ce cas avec les kamikazes japonais saute aux yeux. C'est au cours des années 2002 et 2003 que Bush, pour reprendre le titre d'un article, exhorte l'Europe « à combattre la "terreur globale" » (*M*, 25 mai 2002, p. 3) — on suppose qu'il ne s'inclut pas dans cette terreur. Deux mois après les attentats du 11 septembre, nous sommes encore dans le règne rhétorique de l'hyperbole : « La nature impitoyable des attentats du 11 septembre signifie que le risque de terrorisme nucléaire est dix fois plus élevé qu'auparavant », affirme le directeur de l'Agence internationale de l'énergie atomique (*D*, 2 novembre 2001, p. B7). Dix fois : pourquoi pas onze, pourquoi pas sept? Le lecteur n'obtiendra pas de réponse à cette question dans l'article.

Pourtant, et ce sera ma deuxième remarque, l'idée d'une utilisation de l'arme nucléaire semble beaucoup moins souvent comparée à l'apocalypse (pour reprendre l'expression du philosophe allemand Gunther Anders, au début des années cinquante, qui a fait florès). Il existe une plus grande rationalisation du discours à propos de la bombe. On peut l'expliquer par deux raisons. La première tient à ce que les possibilités de l'utilisation d'une bombe nucléaire, ou pire d'une bombe à hydrogène, par des groupes terroristes, demeurent extrêmement faibles : « C'est un travail d'Hercule, qui réclame des moyens financiers considérables et nécessite des compétences, des équipes et une infrastructure » que ces groupes n'ont pas (*M*, 11 septembre 2002, cahier « Spécial », p. 17). Ailleurs, on lira « les matériaux sophistiqués sont encore bien gardés, et le savoir-faire est relativement confiné. » (*M*, 25 juin 2002, p. D3) C'est avec assurance que les différents interlocuteurs, spécialistes politiques ou scientifiques, reviennent sur cette affirmation au fil des années, le choc immédiat du 11 septembre étant passé. Par contre, si « l'arme nucléaire de destruction massive », pour reprendre un pléonasme qu'on lit souvent, est hors de

portée d'Oussama Ben Laden, l'expression « bombe sale » ou « dirty bomb » revient à de nombreuses reprises dans les articles.

Une bombe sale n'est en rien une arme nucléaire. C'est une bombe classique dont l'ogive est remplie de matières radioactives. [...] Le but recherché avec ces bombes, qualifiées de sales ou de radiologiques, n'est pas tant de faire des victimes — elles en font peu — que d'instiller la peur en contaminant — et en gelant — pour de longs mois les zones habitées ou stratégiques sur lesquelles elles seraient lancées. (*M*, 11 septembre 2002, p. 17)

Un autre article précise :

Officials are increasingly concerned that terrorists willing to die could create a « dirty bomb », wrapping more easily stolen radioactive materials used in medicine and industry around a conventional explosive, like dynamite, to try to make a significant area of a city uninhabitable for many years. (*NYT*, 12 novembre 2001, p. B1 et B6).

Les spécialistes s'entendent pour dire que la possibilité d'utiliser du matériel radioactif pour produire des bombes sales de la part des terroristes est infiniment plus grande que la possibilité de fabriquer une bombe nucléaire. Les bombes sales annoncées des terroristes sont associées à du « bricolage ». À propos de ces bombes à « uranium appauvri », on va même jusqu'à parler de « puissance nucléaire rustique » (*M*, 15 octobre 2001, p. 12). L'expression « uranium appauvri » pour la fabrication est d'autant plus intéressante qu'on parle souvent de ces bombes comme de « l'arme du pauvre ». Et tout bon gouvernement néolibéral le dira, rien n'est plus dangereux qu'un pauvre (on se demande d'ailleurs pourquoi les susdits gouvernements les multiplient). Il existe donc une menace réelle, une crainte (dans les ports, par exemple, on craint de trouver des conteneurs piégés par une bombe contenant des éléments radioactifs), mais le « superterrorisme nucléaire » (pour reprendre un autre titre du *Monde* [4 novembre 2001, p. 9]) déclenche une crainte qui est à une autre échelle que celle des bombes nucléaires ou thermonucléaires « classiques ». Moins puissantes, moins dommageables sur le coup, elles rendent d'autant plus craintif qu'on ne sait d'où elles pourraient surgir. Autrement dit, contrairement à ce qui se passait pendant la Guerre froide,

le terme clé de l'équation est beaucoup plus celui de « terrorisme » que celui de « nucléaire ».

La deuxième raison tient à des modifications stratégiques et scientifiques prises par le gouvernement Bush. On ne pourrait, il va de soi, le traiter de terroriste... Et pourtant ses méthodes semblent calquées sur celles de ses adversaires. D'une part, et c'est une attitude très critiquée, le Pentagone a informé le Congrès en mars 2002 qu'il envisageait la possibilité de recourir à l'arme nucléaire contre les pays qui constituent une menace pour les États-Unis, ce qui représente un revirement total de la politique de dissuasion traditionnelle américaine (*D*, 11 mars 2002, p. A5). L'arme nucléaire devient un « outil » militaire comme n'importe quel autre armement. « Loin de son rôle convenu d'arme de menace, censée décourager par avance toute velléité d'agression par la seule terreur qu'elle peut inspirer, l'arsenal nucléaire est en passe de devenir une arme d'emploi. » (*M*, 26 novembre 2003, p. 16) D'autre part, les États-Unis mettent au point des « mini-bombes nucléaires » « suffisamment miniaturisées pour pénétrer à l'intérieur de bunkers enterrés qui abriteraient des postes de commandement ou des matériels sensibles. » (*M*, 10 mars 2003, p. 5) Selon un spécialiste, l'existence de ces armes nucléaires miniaturisées

constitue un nouveau glissement qui provoque un véritable débat. Or ce glissement risque de s'accroître à mesure qu'on fabriquera des armes nucléaires de très petites puissances, qu'on utilisera plus souvent en raison de leur plus grande efficacité. Nous assistons donc peu à peu à l'effacement de la frontière entre ADM et armes conventionnelles. (*D*, 10 mai 2003, p. B1)

Des bombes sales que les terroristes post-11 septembre pourraient utiliser aux mini-bombes nucléaires qu'on utiliserait justement, en priorité, pour contrer ces mêmes terroristes, on voit aussi un glissement dans le discours : c'est le retour au « Small is beautiful ». De l'hyperbole, nous passons à l'euphémisme. Euphémisme qu'on retrouve d'ailleurs sous une forme assez comique dans certains articles :

A military operation to demolish the Hussein government, which would involve the deployment of thousands of American

troops in Iran's neighbor to the west, will certainly get Teheran's attention and could lead it to rethink its nuclear ambitions. (*NYT*, 9 septembre 2002, p. A8)

On ne saurait mieux dire.

Certes, il serait exagéré de dire que la peur d'une utilisation du nucléaire disparaît après le 11 septembre. Il reste que « l'apocalypse nucléaire », ancrée dans un imaginaire de la fin propre à la Guerre froide, disparaît dans la mesure où l'idée d'une logique de la destruction systématique s'atténue. Les craintes que des armes nucléaires se retrouvent dans un pays mené par un dictateur reviennent souvent dans les articles, mais on a largement l'impression que les débats relèvent des subtilités de la diplomatie. Autrement dit, davantage de la politique que d'un imaginaire qui serait dominé par la figure de la bombe. « Le terrorisme nucléaire est un risque réel, dénoncé par les scientifiques dès 1946 », écrit un journaliste du *Monde diplomatique* (octobre 2003, p. 22). Mais on ne le qualifiait pas ainsi à l'époque. C'est du terrorisme religieux que les craintes surgissent. De nombreux liens sont tissés entre Al-Quaïda et le nucléaire, mais par le biais de bombes sales, avec des éléments radioactifs, et un système d'explosion conventionnel. Une telle technique provoque de réelles craintes, mais la dimension apocalyptique y est moins présente étant donné les dégâts plus limités de ce genre de bombe. Mais on notera que les événements d'Hiroshima restent largement l'exemple à l'aune duquel des événements dramatiques liés au nucléaire sont évoqués. Ainsi, même après le 11 septembre, les Américains sont renvoyés au désastre qu'ils ont provoqué et qu'ils risquent encore de provoquer. Non parce qu'ils sont les États-Unis en soi (ce n'est pas intrinsèque à la nation américaine), mais parce qu'ils ont le pouvoir.

Voilà ce qui faisait écrire la chose suivante à une chroniqueuse du *New York Times*, dans un article publié avant l'invasion de l'Irak intitulé : « Yo, Ayatollahs! » et qui servira de conclusion :

The C.I.A. is snooping around itself and other spy agencies to see if prewar reports of Iraqi weapons of mass destruction and ties Al Qaeda were exaggerated.
The suspense is killing me.

The delicious part is that the review was suggested by Donald Rumsfeld, a main culprit in twisting the intelligence to justify a strike on Baghdad. It's like O. J. vowing to find the real killer. (NYT, 25 mai 2003, « Week-end », p. 9)

II. Regard américain

Jean-Philippe Gravel
Université du Québec à Montréal

Temps Ground Zero.
Don DeLillo et la « contre-narration »
du 11 septembre dans *Falling Man*

For some time now I've had the feeling that novelists and terrorists are playing a zero-sum game. [...] What terrorists gain, novelists lose. The degree to which they influence mass consciousness is the extent of our decline as shapers of sensibility and thought. The danger they represent equals our own failure to be dangerous. [Nowadays], the major work involves midair explosions and crumbled buildings. This is the new tragic narrative¹.

Don DeLillo
Mao II

Cinéma d'Hollywood mis à part, s'il existe une œuvre dans la culture américaine qui semble avoir écrit d'avance le scénario des attentats du 11 septembre, c'est bien celle de Don DeLillo. Hanté, surtout, par l'héritage de la guerre froide, qui a captivé et inquiété l'imagination d'une Amérique prospère dont les idéaux de progrès et

1. Don DeLillo, *Mao II*, New York, Penguin Books, 1991, p. 156-157.

d'autodétermination s'épanouissaient sur un arrière-plan de catastrophe imminente, son projet romanesque, de ses débuts à *Underworld*², se lit comme un bréviaire des formes contemporaines de la terreur : désastres écologiques dans *White Noise*³ ou *Underworld*, conspirations et assassinats politiques dans *Libra*⁴ — le roman dont Lee Harvey Oswald est le héros —, infiltration de l'intelligence américaine sur le terrain miné des sociétés proche-orientales dans *The Names*⁵, attentats terroristes dans *Players*⁶ ou *Mao II...* Ces titres ont interrogé avec une belle constance la part obscure d'une époque de progrès et d'expansion, dont l'emprise croissante semble avoir généré ses propres fantasmagories d'apocalypse.

Il a fallu que le regard de DeLillo, dans ce rayon, se révèle assez pénétrant pour que l'histoire le rattrape. Car il est bien difficile de lire, aujourd'hui, les romans qu'il a publiés antérieurement aux attentats sans éprouver le frisson de ce qui se cristalliserait le 11 septembre 2001. Dans une entrevue de 1997, le romancier avançait : « Novelists don't follow, novelists lead. [...] [I]t's our task to create a climate, to create an environment, not to react to one. We as novelists have to see things before other people see them⁷. »

Ainsi, entre passé et futur, entre les résonances des grandes peurs du passé et ce qui, grâce à elles, détermine les formes que prendra la justice (ou, comme le dirait Thomas Pynchon, « with a minor adjustment or two, what the world might be⁸ »), telle est la place, délicate, qu'il arrive à l'écrivain d'occuper. À la parution de *Falling Man*⁹, la critique, souvent

2. Don DeLillo, *Underworld*, New York, Scribner, 1997, 832 p.

3. Don DeLillo, *White Noise*, New York, Penguin Books, 1986, 336 p.

4. Don DeLillo, *Libra*, Toronto, Lester & Orpen Dennys, 1988, 472 p.

5. Don DeLillo, *The Names*, New York, Knopf, 1982, 339 p.

6. Don DeLillo, *Players*, New York, Vintage Books, 1989 [1977], 224 p.

7. Maria Moss, « Writing as a Deeper Form of Concentration », *Sources*, printemps 1999, p. 88.

8. Thomas Pynchon, *Against the Day*, New York, Penguin Press, 2006, rabat de couverture.

9. Don DeLillo, *Falling Man*, New York, Scribner, 2006, 246 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *FM*.

mitigée, se demanda à mots couverts ce que DeLillo avait encore à dire sur un événement à propos duquel il semblait avoir déjà tout dit : « The Man Who Invented 9/11 » (titrait *l'Esquire*¹⁰), « Racing Against Reality » (affirmait pour sa part *The New York Review of Books*¹¹), « As his World Came Tumbling Down » (confirmait *The Observer*¹²).

Dans les ruines du récit

À la fin décembre 2001, Don DeLillo publie dans *Harper's Magazine* (puis *The Guardian*) un essai intitulé « In the Ruins of the Future », qui semble esquisser une reconfiguration de son rôle d'écrivain, face à un paysage historique modifié.

Terror's response is a narrative that has been developing over years, only now becoming inescapable. [...] This catastrophic event changes the way we think and act, moment to moment, week to week, for unknown weeks and months to come [...]. Our world, parts of our world, have crumbled into theirs, which means we are living in a place of danger and rage¹³.

La réflexion de l'écrivain reconduit une interprétation polarisée du conflit où le surgissement de la terreur signe la conflagration de deux temporalités antagonistes. L'essor des technologies de communication, le néolibéralisme économique, le commerce électronique et le pouvoir d'infiltration de sa culture à l'échelle globale promet à l'Amérique la conquête de son propre futur, conçu comme un lieu ouvert et sans mémoire. L'attentat terroriste, quant à lui, exprime la volonté radicale de freiner cette course et de la réduire aux proportions d'une « intrigue » :

10. Tom Junod, « The Man Who Invented 9/11 », *Esquire*, 7 mai 2007, <http://www.esquire.com/fiction/book-review/delillo> (8 mai 2009).

11. Andrew O'Hagan, « Racing Against Reality », *The New York Review of Books*, volume 54, n° 11, 28 juin 2007, <http://www.nybooks.com/articles/20310> (8 mai 2009).

12. Adam Mars-Jones, « As his World Came Tumbling Down », *The Observer*, 13 mai 2007, <http://www.guardian.co.uk/books/2007/may/13/fiction.dondelillo> (8 mai 2009).

13. Don DeLillo, « In the Ruins of the Future », *Guardian*, 22 décembre 2001, <http://www.guardian.co.uk/Archive/Article/0,4273,4324579,00.html> (8 mai 2009).

We live in a wide world, routinely filled with exchange of every sort, an open circuit of work, talk, family and expressible feeling. The terrorist, planted in a Florida town, [...] lives in a far narrower format. This is his edge, his strength. Plots reduce the world. He builds a plot around his anger and our indifference. He lives a certain kind of apartness, hard and tight. [He] shares a secret and a self. At a certain point he and his brothers may begin to feel less motivated by politics and personal hatred than by brotherhood itself. They share the codes and protocols of their mission here and something deeper, a vision of judgment and devastation¹⁴.

Du moment où, comme l'exprime un personnage de *White Noise*, « all plots tend to move deathwards¹⁵ », cette figure du terroriste obnubilé par une « intrigue » (au sens aussi de « complot ») qui encadre son agir et ses liens sociaux clandestins reconduit le soupçon des écrivains de la postmodernité américaine pour la structure et les conventions narratives. Pour un Coover, par exemple, la fiction se poserait plutôt comme ce qui, « de tous les arts [...] peut défaire les mythes qui dévirilisent les hommes¹⁶ ». De fait, on peut se demander si le 11 septembre n'a pas été vécu par ces auteurs comme une mise en échec de leurs stratégies narratives « autodestructives » ou, pourquoi pas, du roman tout court. Pour Andrew O'Hagan en tout cas,

September 11 offered a few hours when American novelists could only sit at home while journalism taught them fierce lessons in multivocality, point of view, the structure of plot, interior monologue, the pressure of history, the force of silence, and the uncanny. Actuality showed its own naked art that day [while] metaphor failed to do anything [...]¹⁷.

Le propos semble viser juste lorsqu'il nous ramène à la manière dont la plupart des fictions ou documentaires américains qui traitent des

14. *Ibid.*

15. Don DeLillo, *White Noise*, *op. cit.*, p. 26.

16. Robert Coover, cité par Marc Chénétier, *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Le don des langues », 1989, p. 482.

17. Andrew O'Hagan, *op. cit.*

attentats s'arriment encore à des poncifs narratifs familiaux. La volonté de saisir ces événements, de les rendre intelligibles par une mise en récit, se codifie la plupart du temps en termes de drames humains et d'épreuves initiatiques qui imposent, parfois de manière posthume, de nouvelles figures héroïques (cf. personnages politiques, membres du corps policier ou encore pompiers qui se sont démarqués dans la gestion de la crise et ses suites). Le questionnement de DeLillo, quant à lui, semble vouloir prendre un autre chemin.

The event itself has no purchase on the mercies of analogy or simile. [...] In its desertion of every basis for comparison, the event asserts its singularity. [...] We have to take the shock and horror as it is. But living language is not diminished. The writer wants to understand what this day has done to us. [...] The Bush administration was feeling a nostalgia for the cold war. This is over now. Many things are over. The narrative ends in the rubble and it is left to us to create the counternarrative¹⁸.

Contre-narration(s)

Falling Man paraît six ans après la publication de « In the Ruins of the Future », mais se situe dans la continuité directe de celui-ci, dont il reprend même quelques passages. Fidèle au projet de se tenir dans les espaces interstitiels de la grande histoire, et soucieux d'examiner comment « the event has changed the grain of our most routine moment¹⁹ », l'auteur délaisse son sens de la fresque et des portraits de foule pour tracer la dérive d'un couple au quotidien bouleversé par les attentats. Il y a Keith, avocat d'une firme installée dans le World Trade Center, réchappé de l'écroulement, et Lianne, épouse séparée de Keith, mais qui trouvera celui-ci devant sa porte le jour de l'effondrement.

Une poignée de personnages secondaires articulent à grands traits les enjeux symboliques de l'attentat. Le marchand d'art Martin Ridnour, dont le passé suggère des liens avec une organisation terroriste occidentale,

18. Don DeLillo, « In the Ruins of the Future », *op. cit.*

19. *Ibid.*

semble relayer l'opinion de la gauche européenne lorsqu'il accuse la déliquescence de l'Amérique, laquelle, « for all the dangers it makes in the world [...] is going to become irrelevant [...] becoming the center of its own shit » (*FM*, p. 191). Quant à Nina Bartos, la mère de Lianne (et compagne de Martin), elle dresse le constat de ce futur qui s'est perdu sous les décombres : « Nothing is next. There is no next. This was next. Eight years ago they planted a bomb in one of the towers. Nobody said what's next. This was next. The time to be afraid is when there's no reason to be afraid. Too late now. » (*FM*, p. 10)

Or dans la plus grande proximité des événements où se trouvent Keith et Lianne, la possibilité de relancer tel ou tel élément de l'opinion courante semble hors d'accès. Traçant la ligne sinueuse de leur pensée, le roman adopte une prose lancinante, faite de ressassements monotones ou incantatoires, comme si la proximité du choc avait rompu les rapports du langage avec ses référents les plus familiers.

Réchappé des tours, Keith sera l'être de la distance et de la culture, et sa dérive, au fil de la temporalité elliptique du roman, cristallisera son destin dans une zone d'indétermination permanente, en l'occurrence Las Vegas, cité artificielle où les catégories du réel et du virtuel « all seemed a matter of false distinctions » (*FM*, p. 211). Contrairement à lui, Lianne sera plutôt hantée par la question de l'appartenance, du temps, de la mémoire et de la filiation; sa dérive la portera éventuellement vers la contemplation du pur grain des mots, et de l'idée de Dieu. Tels sont alors les pôles majeurs de ce roman, ses « deux tours », si l'on veut, qui, suspendues entre la mémoire et l'oubli, balancent entre l'attraction de la chute et le désir, au contraire, de retrouver ses fondations.

Mais le roman débute en évoquant un lieu et un état où, résultat des séquences immédiates du désastre, cette opposition ne semble plus tenir. « It was not a street anymore but a world, a time and space of falling ash and near night » (*FM*, p. 3), dit l'incipit du roman, s'installant d'emblée dans un temps de crise. En effet, le jour de la catastrophe servira longtemps, dans le roman, de mesure-étalon du temps, lequel se mesure alors par rapport au passé immédiat : « fifteen days after the planes » (*FM*, p. 69)

« thirty-six days after the planes » (*FM*, p. 170), « three years past since that day in september » (*FM*, p. 182)... L'écriture, quant à elle, suivra, traçant la carte blanche d'un espace sans repères, terrain de décombres à excaver lentement, à la recherche de quelque chose qui puisse encore tenir debout.

Aussi, dans l'esprit de cette « contre-narration », les référents qui épinglent l'histoire collective des attentats sont presque entièrement éludés. On n'y lira pas « Georges W. Bush », « Rudolph Giuliani », ou même « 9/11 », mais, parfois, « le président », « le maire » (une fois chacun), « les avions ». La récurrence des périphrases et des énoncés tautologiques, l'approche dédramatisée des actions et des dialogues, les monologues intérieurs portés au ressassement statique confèrent au livre une esthétique minimaliste. Son écriture, retenue et floue, se montre alors fidèle au « whatever » qui surgit dans la pensée des personnages lorsqu'elle renonce à préciser davantage les contours de son objet.

On ne sera donc pas surpris que la maladie d'Alzheimer soit une figure majeure du roman. Si Lianne est, ici, une femme de la mémoire, et le personnage qui tient le plus compte du passage des jours « depuis les avions », son expérience la tient dans une étroite proximité avec l'oubli. Le roman nous apprend que son père, atteint de la maladie, a préféré se suicider plutôt que d'en subir les affres plus longtemps. C'est sans doute ce qui la porte à animer des ateliers d'écriture auprès de patients qui en sont également atteints. La maladie d'Alzheimer devient alors l'image dans laquelle peut se mirer la condition de l'homme américain à la suite des attentats : sujet condamné à une sorte d'état d'apesanteur ou de chute permanente. Un peu à l'exemple de « Rosellen S. », cette malade qui se perd un jour dans une ville qu'elle ne reconnaît plus :

She stood alone on a corner [...] becoming desperate, separated from everything. She looked for a storefront, a street sign that might give her a clue. The world was receding, the simplest recognitions. She began to lose her sense of clarity, of distinctness. She was not lost so much as falling, growing fainter. (*FM*, p. 93-94)

Vers l'oubli

La chute constitue l'arrière-plan de ce que la prose du roman cherche à faire émerger, à l'image de ces « outline sessions » où les traces inscrites sur le papier connotent ce qui pourrait aussitôt s'effacer d'une mémoire défaillante. La tension du roman se trouve ainsi entre cette inéluctable progression de l'oubli et les efforts de la mémoire du sujet à préserver ou réactualiser quelque chose de son expérience. Lorsque Keith se présente chez Lianne le 11 septembre, il porte avec lui une valise qu'il a recueillie pendant l'évacuation. Il parvient à repérer sa propriétaire, Florence Givens, survivante comme lui. Le témoignage de cette dernière marquera le premier effort du romancier à se placer à l'intérieur des tours au moment du choc.

There was a man talking about a giant earthquake. She forgot all about the plane and was ready to believe an earthquake even though she'd heard a plane. And someone else said, I been in earthquakes, a man in a suit and tie, this ain't no earthquake, a distinguished man, an educated man, an executive, this ain't no earthquake. (*FM*, p. 56)

La confusion sémantique est d'autant plus forte que la pensée semble prête à s'arrimer à n'importe quel signifiant qui puisse nommer la cause de l'impact. Mais par ses approximations même, le langage entreprend d'exprimer, voire de rejouer, quelque chose de l'indicible. Au-delà du message, il reste l'effort de dire et de communiquer, de chercher à voix haute le mot juste ou le détail, le souvenir qui permettra aux deux sujets de se retrouver dans le terrain de leur expérience commune. Ainsi Florence et Keith se souviendront d'avoir croisé un homme dans les escaliers pendant l'évacuation, le même :

Whatever had happened to the man was situated outside the fact that they'd both seen him, at different points in the march down, but it was important, somehow, in some indeterminate way, that he'd been carried in these crossing memories, brought down out of the tower and into this room. (*FM*, p. 57)

Or il faut bien, à Keith, s'arrimer à la parole d'une femme pour toucher cet état de ressouvenir temporaire. Car sitôt terminée sa liaison avec

Florence, le destin de Keith sera celui d'un homme en complète rupture de passé. « He was still a lawyer, yes, even though he barely believed it himself » (*FM*, p. 165). Son retour à la vie familiale sera de courte durée lui aussi : « [h]ow is it possible that he was about to become someone of clear and distinct definition, husband and father, finally, occupying a room in three dimensions in the manner of his parents? » (*FM*, p. 157)

Plutôt confier sa vie au hasard, en l'honneur du seul souvenir qui lui importe : celui des rituelles parties de poker autrefois disputées avec ses collègues de travail, aujourd'hui emportés, pour la plupart, dans l'écroulement des tours, ne laissant derrière eux que le souvenir de « a beautiful story about friendship and the transcendent effects of unremarkable habits » (*FM*, p. 99). En adoptant la vie itinérante d'un joueur professionnel, Keith s'installe à demeure dans un univers de fantômes, royaume spectralisé dont l'épicentre s'appelle Las Vegas, capitale du faux par excellence. Un lieu où il pourra rester sans attaches, quitte à se réduire à l'état d'organisme, s'accrochant à une conception abstraite de la subjectivité, et dans le regard de laquelle il n'y a pas de place pour l'autre.

It was finally who he was that counted, not luck or naked skill. It was strength of mind, mental edge, but not just that. There was something harder to name, a narrowness of need or wish, or how a man's character determines his line of sight. [...] The point was one of invalidation. Nothing else pertained. [...] Make them bleed. Make them spill their precious loser's blood. (*FM*, p. 227, 230)

Le « Player » et le terroriste

Les correspondances entre Keith et Hammad, un personnage de terroriste que DeLillo placera dans l'un des vols qui ira s'encaster dans une tour, deviennent alors patentes. *Falling Man* intercale en effet ses trois parties principales de deux chapitres analeptiques, qui se déroulent avant les attentats, à la conversion de cet étudiant musulman (relativement occidentalisé au départ) à la cause d'Al-Quaïda. Le lecteur reconnaît dans le tracé schématique de sa métamorphose en kamikaze jihadiste le même genre de rupture avec l'histoire personnelle, la même attraction pour un

récit commun « where everything converges to a point » (*FM*, p. 174), le même déracinement géographique que dans le parcours de Keith. Tous deux, d'ailleurs, auront leurs rituels privés, des prières de Hammad aux exercices de Keith, pour souligner leur état presque interchangeable :

Hold to a count of five. Repeat ten times. [Keith] did the full program every time, hand raised, forearm flat, hand down, forearm sideways, slowing the pace just slightly, day to night and then again the following day. (*FM*, p. 235-236)

Recite the sacred words. Pull your clothes tightly about you. Fix your gaze. Carry your soul in your hands. (*FM*, p. 238)

Et lorsque l'avion s'encastuera dans la tour, au dernier chapitre, l'osmose se littéralisera, comme l'atteste le transfert de focalisation dont procède cette phrase unique qui, par ailleurs, ressoude Keith à son nom de famille — l'identité du personnage, alors, semblant exclusivement se cristalliser autour de cette conflagration —

A bottle fell off the counter in the galley [of the plane], on the other side of the aisle, and [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 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. (*FM*, p. 239)

L'homme qui tombe

Le récit de *Falling Man*, par l'indétermination qu'il cultive, affiche un refus catégorique face à la tendance médiatique à présenter les attentats comme un événement unificateur, l'occasion d'instrumentaliser le trauma à des fins politiques. À cela, DeLillo oppose une mosaïque de rapports atomisés, de perceptions floues et de trajectoires subjectives souvent au bord de la dissolution.

Mais le poids symbolique de cette « contre-narration » demeure incertain lui aussi. Dans le roman, il se compare peut-être au travail du « Falling Man », un artiste de performance qui, retenu par un harnais rudimentaire,

se jette du haut de structures surélevées pour se suspendre dans le vide, en imitant la pose de la victime captée par la photographie célèbre (et éponyme) de Richard Drew. Au cours d'une de ses pérégrinations dans la ville, Lianne surprend l'artiste au travail. Une foule se forme, où l'inquiétude se propage...

There was one thing for them to say, essentially. Someone falling. Falling man. She wondered if this was his intention, to spread the word this way, by cell phone, intimately, as in the towers and in the hijacked planes.

Or she was dreaming his intentions. She was making it up, stretched so tight across the moment that she could not think her own thoughts. (*FM*, p. 165)

Modalité habituelle de la pensée de Lianne, portée à résorber ses élans sans cesse : chez elle aussi, l'introspection se perd parfois dans l'habitude ou la manie. L'apparition du « Falling Man », pour toute la stupeur qu'il cause, se résorbe dans l'anecdote, dès lors que Lianne s'éloigne de la scène et retrouve en pensée ses soucis domestiques.

She would take the pages home [il s'agit des pages de l'atelier d'écriture], the things they wrote, and place them with the earlier pages, hole-punched and fitted in the rings, numbering several hundreds now. But first she would check the phone messages. (*FM*, p. 170)

« Bird »

À ce chapitre, la lecture de *Falling Man* peut avoir quelque chose de décevant. Son choix de se placer à l'écart de l'histoire débouche sur une expérience de lecture déceptive de par son apparent rejet des habituelles réflexions de DeLillo sur l'équilibre de la terreur et les courants secrets de l'Histoire. La trajectoire de Keith, comme celle de Lianne, s'inscrit dans un monde aux proportions réduites qui laisse le lecteur inférer (ou non) en quoi il réagit à la conjoncture du règne de George W. Bush, et ce pour quoi il recourt à une atmosphère presque post-apocalyptique. Sa structure en boucle (qui nous fait retourner dans les tours au dernier acte) indique la possibilité du retour circulaire de futurs « 11 septembre ». Au cœur de

tout cela, le sujet se maintient dans une sorte de repli individualiste qui est peut-être une démission, ou au contraire la seule forme de résistance possible.

These three years past, since that day in September, all life had become public. The stricken community pours forth voices and the solitary night mind is shaped by the outcry. She was content in the small guarded scheme she'd lately constructed, arranging the days, working the details, staying down, keeping out. Cut free from rage and foreboding. (*FM*, p. 182)

Au moment de cette réflexion, Lianne, accompagnée de son fils Justin, participe à une manifestation d'un demi-million de personnes : « [a] march against the war, the president, the policies » (*FM*, p. 181). Or ce jour (ce sera le premier et le seul), est précisément daté dans le roman : le 29 août 2004. Comme au terme d'un deuil, cette scène de *Falling Man* marque un retour du temps dans la communauté élargie de l'histoire. Cette scène est aussi la seule à nous faire entendre le nom d'une personnalité américaine connue.

A man came up to her, slouching out of the crowd, black man, hand on heart, and said, « this here's Charlie Parker's Birthday ».

He was almost looking at her but not quite and then moved on and said the same thing to a man wearing a T-shirt inscribed with a peace sign and in his reproachful tone she caught the implication that all these people [...] were shit-faced fools to be gathered in this heat [...] for whatever it was that had brought them here when they might more suitably be filling these streets, in exactly these numbers, to show respect to Charlie Parker on his birthday (*FM*, p. 182).

Cette mention n'a rien d'innocent. Les manifestations, les cris d'indignation publique ne font peut-être qu'attester combien la conscience collective américaine s'est elle-même imprégnée, depuis les attentats, de la colère du terroriste : *A place of fear and rage*. Entre la cendre tombante de l'oubli et les efforts de la mémoire à excaver, d'un décor envahi par les ruines, quelque chose de ce qui était là avant et qui subsistera, l'indétermination continuera de primer. À l'exception d'un nom, un seul, qui émerge ici tel le rayon d'un phare qui perce enfin à travers la brume

qui n'a pas fini de se dissiper. Nom qui indique assurément ce vers quoi l'Amérique pourrait se tourner pour recouvrer la mémoire de ce qu'elle est, de ce qu'elle a d'indestructible, hors du politique, des bâtiments en ruine, des âmes entraînées dans leur chute. Le jazz, bien sûr. Et spécialement les vols planés de la musique de « Bird ». *Moose the Mooche. Lover Man.* Le concert légendaire du Massey Hall...

L'évidence même.

Éric Giraud

ENS Lyon /

Université du Québec à Montréal

Tension narrative ou infection
opportuniste, une lecture
d'*Extrêmement fort et incroyablement
près* de Jonathan Safran Foer

J'ai lu que c'est le papier qui a entretenu le feu dans les
tours¹.

Jonathan Safran Foer

Extrêmement fort et incroyablement près

Le roman de Jonathan Safran Foer, *Extrêmement fort et incroyablement près*, se situe à New York et entretient un lien « extrêmement fort » avec les événements du 11 septembre 2001, car ils sont à l'origine de la mort du père du jeune narrateur et de son deuil problématique. Ce livre choisit la pluralité : pluralité narrative, car il propose une triple narration homodiégétique qui demande au lecteur de

1, Jonathan Safran Foer, *Extrêmement fort et incroyablement près*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Jacqueline Huet et Jean-Pierre Carasso, Paris, Editions de l'Olivier, 2006, p. 423. Désormais les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *EFIP*. Quand nous citerons l'édition originale américaine, *Extremely Loud & Incredibly Close*, New York, Houghton Mifflin Company, 2005, nous utiliserons plutôt la mention *ELIC*.

découvrir certaines identités narratives tout en assemblant les pièces d'un puzzle diégétique fort dense; pluralité historique, car tout en accordant aux événements du 11 septembre 2001 une place prépondérante, l'auteur a su les replacer dans une perspective historique plus large, et en contrebalancer et nuancer la place réelle et symbolique par un retour/détour sur les bombardements de Dresde (et d'Hiroshima). Nous nous proposons d'analyser dans un premier temps la configuration narrative de ce livre, puis de relever par la suite la figure du double pour examiner enfin les rapprochements historiques qu'il opère. Nous souhaitons ainsi mieux souligner les qualités du traitement fictionnel qui, tout en intégrant un événement historique contemporain, n'en subit pourtant pas l'éventuelle « infection opportuniste² ».

Reconstitution du puzzle diégétique

Oskar Schell, enfant précoce âgé de neuf ans, a caché le téléphone contenant les six messages que son père lui a laissés depuis les tours du World Trade Center. Il s'y trouvait en rendez-vous avec un client au moment de l'attaque terroriste. Dans une quête d'informations relatives à la mort de son père, Thomas Schell, il découvre dans un vase bleu une enveloppe contenant une clé sur laquelle est inscrit le nom « Black ». Il se met en quête du propriétaire de cette clé et de la serrure correspondante en rendant visite chaque week-end à une série d'individus (240 au total) se nommant Black. Il rencontre dans son immeuble un certain William Black, ancien correspondant de guerre, qui n'est pas sorti de chez lui depuis la mort de son épouse, vingt-quatre ans plus tôt. Oskar Schell le convainc de l'accompagner dans ses recherches. Ce dernier l'aide en retour à dépasser quelques-unes de ses phobies relatives à l'attaque terroriste : fréquentation du métro, des ferrys, des ascenseurs, des terrasses panoramiques, des répondeurs téléphoniques... Le jeune Oskar à l'imagination aussi proluxe que troublée est suivi par un psychiatre qui propose à sa mère de l'hospitaliser. Après la mort de son père, il recherche sur Internet toute information liée aux événements du 11 septembre.

2. Une « infection opportuniste » se dit d'un germe qui ne manifeste sa virulence que sur un organisme dont les défenses immunitaires sont affaiblies.

Amalgamant ces informations et les photos qu'il prend avec l'appareil de son grand-père, il compose un cahier d'images intitulé « Les trucs qui me sont arrivés ». Il écrit aussi de nombreuses lettres à des personnages politiques ou scientifiques (Jacques Chirac, Vladimir Poutine, Stephen Hawking) et réagit à sa forte anxiété et à son excès d'émotions en imaginant des inventions délirantes. Il communique à l'aide de talkies-walkies avec sa grand-mère qui habite dans l'immeuble d'en face. Elle loge chez elle un locataire qui s'avère être son mari. Il porte d'ailleurs le même nom que le père d'Oskar, Thomas Schell. Cet homme était retourné à New York après avoir lu le nom de son fils dans la liste des victimes du 11 septembre. Il appert qu'il avait laissé sa femme en 1963, quand elle était enceinte, pour retourner à Dresde, ville quittée à la suite du bombardement. La grand-mère avait en fait épousé l'ancien fiancé de sa sœur, qui était décédée lors du même bombardement. Elle l'avait revu à New York et avait décidé de se substituer à sa sœur, en complétant le mariage. Il faut dire que cet homme était devenu aphasique, à la suite de ce deuil et qu'il avait développé une graphomanie, écrivant partout (dans d'innombrables cahiers, sur les murs, son corps, les draps, les bouteilles, le plancher). Le couple avait instauré une série de règles de vie commune et domestique contraignantes : lieux à partager et lieux réservés, des « lieux rien » où l'on est invisible pour son conjoint, etc.

Quand Oskar entreprend sa quête, il apprend que le mystérieux locataire de sa grand-mère est son grand-père. Avec ce dernier, Oskar entreprend d'exhumer le cercueil vide de Thomas Schell, son père, et de le remplir des valises de cahiers de lettres que son grand-père a écrites durant quarante ans, sans jamais les envoyer.

Dispositif narratif

Ce roman polyphonique comprend une triple narration homodiégétique : le récit du jeune Oskar Schell, (période du 11 septembre et les deux années suivantes), le récit du grand-père d'Oskar adressé sous forme de lettres à son fils Thomas Schell (période comprise entre le bombardement de Dresde et les deux années suivant le 11 septembre), enfin la lettre de la grand-mère adressée à Oskar (qui traite souvent des mêmes sujets et scènes que le récit du grand-père).

Ce sont des récits fragmentés composés de lettres, de dialogues, de scène de théâtre (Oskar Schell joue le personnage de *Yorick* dans *Hamlet*), de cahiers multiples, de fiches biographiques composées d'un seul mot, d'éléments typographiques et iconiques. Le récit use de nombreuses analepses et prolepses de portées et d'ampleurs diverses. Il multiplie les points de vue sur des éléments de la diégèse, tout en usant de fausses pistes et de dissimulations d'éléments diégétiques et narratifs (concernant la temporalité du récit, l'identité d'une des instances narratives [le grand-père], ou l'homonymie du père et du grand-père [Thomas Schell]), suivies de dévoilements et de révélations, à la manière d'un roman à clé.

Les trois récits sont distribués par chapitres selon un ordre précis et constant. Le récit du jeune Oskar est principal. Il commence le livre et le clôt, puis distribue les récits des deux grands-parents, suivi en alternance par le récit du grand-père puis par celui de la grand-mère selon cet ordre : Oskar, grand-père, Oskar, grand mère, Oskar, grand-père, Oskar, grand-mère, etc., jusqu'au dernier chapitre, le XVII^e. Le premier chapitre correspond à une mise en place du récit et de l'histoire. On s'habitue au style du narrateur principal, à son énonciation. On commence à rassembler des informations.

Le deuxième chapitre produit une accentuation de l'incertitude et de l'indétermination. La diversité des instances narratives, énigmatique, suscite la curiosité du lecteur : qui parle? Comment relier ce deuxième récit à la première histoire? Le narrateur porte le nom du père d'Oskar, Thomas Schell, mais la date indiquée, 1963, ne peut correspondre à l'âge adulte du fils. Le lecteur a besoin d'avancer dans la lecture pour s'y retrouver : les chapitres d'Oskar ont des titres changeants, ceux du grand-père et de la grand-mère ont respectivement toujours le même titre, mais ce n'est qu'après sept chapitres que l'on peut les repérer et les positionner d'un point de vue temporel et diégétique. Une tension narrative s'installe donc et ne cesse de croître. Le lecteur a de la difficulté à anticiper, et cela produit une mise en suspens des informations, un retard de reconstruction de l'histoire.

Dès le deuxième chapitre, l'ambiguïté de l'identité du deuxième narrateur et le développement d'une histoire distincte poussent le lecteur

à considérer chaque information comme un indice potentiel, car il peut supposer qu'il y a dissimulation et rétention d'informations. Il est poussé à tout prendre en considération, ne pouvant dissocier pendant une longue période de lecture ce qui est utile ou inutile à la reconstruction de l'histoire, en raison d'une accumulation progressive et excessive d'informations dans le récit principal : la série d'inventions d'Oskar, les messages sur le répondeur du père distribués l'un après l'autre sur plusieurs chapitres, les anecdotes et les biographies des divers « Black » qu'il rencontre, dont celle du M. Black qui l'accompagne, l'ancien correspondant de guerre, la série des lettres citées qu'Oskar envoie à des scientifiques, le chapitre XI (l'histoire du sixième district imaginaire de New York que son père lui raconte).

La fragmentation des trois récits complique le travail de compréhension du lecteur, l'auteur fragmentant la progression des informations et leur assemblage : l'histoire du grand-père et de la grand-mère dans leurs deux récits respectifs multiplie les points de vue sur une même scène, pouvant ainsi la compléter en partie ou la dévoiler avec des effets de surprise.

Les fausses pistes, quant à elles, sont intégrées dans des récits associés ou annexes : la découverte par Oskar (chapitre III) de la signature de son père sur un bloc note d'essai de stylos dans une papeterie s'avère erronée (chapitre XIV). La signature est de son grand-père, et la confusion est due au fait qu'ils portent le même nom. La piste associée au « vase bleu » contenant la clé et le nom de « Black » inscrit sur l'enveloppe (à partir du chapitre III et jusqu'au chapitre XV) n'alimentent pas l'intrigue. La recherche des individus portant le nom « Black » n'apporte rien à la reconstitution de l'histoire. En revanche cette recherche n'est pas inutile. Elle participe d'un rite initiatique de la quête, enquête sur le défunt et acceptation du deuil. La lettre du travailleur turc, que la grand-mère reçoit dans son enfance quinze ans après sa date d'envoi, pousse le lecteur à chercher un lien avec l'histoire principale, à émettre des hypothèses, mais elle demeure inutile pour la reconstitution générale de l'histoire.

L'auteur brouille les pistes, puis de chapitre en chapitre il donne des fragments de réponses, complétant les informations seulement sur

des éléments secondaires de l'histoire. Il crée des surprises, produit des euphories passagères, mais suscite également de nouveaux questionnements en proposant de nouvelles énigmes. Autrement dit, à partir du chapitre II, chaque réponse est contrebalancée par un nouvel élément de questionnement. Le lecteur passe constamment de la dysphorie à l'euphorie partielle, tout en étant maintenu dans l'indétermination quant à la vue d'ensemble de l'histoire. Ainsi, il est obligé de tout prendre en considération, car chaque nouvelle information pourrait être un indice. Il accumule ces éléments puis, peu à peu, il les classe en les hiérarchisant.

Figure du double

Cette histoire et ce récit sont structurés par la figure du double et de la répétition. On voit double en effet à de multiples niveaux et à divers degrés, et cet écho participe tout autant — et de façon paradoxale — à la saisie du livre qu'au brouillage ou à l'emmêlement de ses informations diégétiques.

La tension narrative est une dramatisation fictionnelle du drame réel. La mise en intrigue, précise Raphaël Baroni³, convertit les tensions existentielles liées à un événement historique en une tension narrative et une complication du récit. Cela crée un effet de diversion, et le fait d'inventer correspond, pour l'auteur et le héros, à une réaction liée à la perte, à l'anxiété, à l'incertitude tout en permettant un détour cathartique.

On peut alors identifier une double incertitude, incertitude de la quête du héros mais aussi du lecteur, tous deux à la recherche d'indices : « J'ai passé six mois à chercher ce que vous auriez pu me dire en huit secondes » (*EFIP*, p. 376), dit Oskar à William Black à propos de la clé qu'il a cherchée. Le héros est par ailleurs un double de l'auteur (la figure fictionnelle de l'auteur enfant, enfant précoce et auteur talentueux). La fiction crée une altération artificielle du mode de communication qui permet d'accepter l'altération réelle du monde.

3. Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007, 437 p.

On ne peut aussi que remarquer un redoublement des scènes par la multiplication des points de vue des narrateurs. Quant à la notion de dispersion, elle est multiple également. La dispersion des informations de l'histoire est à l'image de la dispersion des cellules du corps du père d'Oskar désintégré dans New York : « Il avait des cellules, et maintenant, elles sont sur les toits, et dans le fleuve, et dans les poumons de millions de gens à New York, qui le respirent chaque fois qu'ils parlent! » (*EFIP*, p. 218)

De nombreuses images (photos, captures d'écran) sont insérées dans le livre. Elles sont des illustrations directes et immédiates du récit, insérées la plupart du temps juste avant ou parfois après l'élément diégétique concerné. Il y a deux exceptions : les images précédant la page de titre sont une sélection d'images de l'intérieur du livre dans un format différent et suscitent la curiosité, voire produisent de l'énigme : la poignée de porte, la vue de la façade de l'appartement de la grand-mère de l'autre côté de la rue, les oiseaux en vol. Par ailleurs les images en série (*EFIP*, p. 75-89) dont l'origine et le lien sont explicités (dans un effet de dévoilement) de nombreuses pages plus loin, sont la reproduction du cahier d'images du héros, « Les trucs qui me sont arrivés ».

La traduction, la mise en page et le foliotage de la traduction redoublent et modifient le dispositif du texte et des images de l'édition en langue originale. Ils produisent au moins trois distorsions. Tout d'abord, dans la scène où Oskar rebranche les appareils auditifs de M. Black, ex-correspondant de guerre, apathique depuis de nombreuses années. Il monte leur volume sonore au maximum jusqu'à ce qu'une volée d'oiseaux passe devant la fenêtre. Dans l'édition en langue originale, à la suite de cette phrase, on tourne la page et l'on aborde une double page (*ELIC*, p. 165) composée d'une photographie représentant un gros plan d'oiseaux en plein vol. Cela produit une certaine euphorie chez le lecteur « imaginant » alors la réaction émotive de M. Black, ressentant peut-être une explosion sonore, belle et inquiétante, le bruit des balles ou le souffle d'une explosion, illustrés et développés ici par ce déploiement iconique. Dans la traduction, l'éditeur a dû placer la double page photographique vingt lignes avant la phrase relative à la scène, ce qui altère par conséquent de manière radicale le dispositif texte-image.

La typographie redouble et participe de la narration : on assiste sur quatre pages à un resserrement progressif de l'interlignage, superposition et condensation, jusqu'à créer un effet d'obscurcissement complet (*ELIC*, p. 365-368) mettant en scène, de manière typographique, la fin du cahier manuscrit du grand-père (compactage de l'écriture en une matière encrée produisant un glissement métonymique). Mais le resserrement, qui dans l'édition française commence au milieu d'une page — deuxième distorsion —, est par ailleurs plus rapide, la page de texte étant plus étroite. On perd ainsi l'intensité visuelle de l'édition originale.

Enfin, onze pleines pages recto sont placées à la fin du texte de la version française, sous la forme d'un flip book (folioscope) monté en sens inverse. La scène du flip book, celle (très médiatique) de la chute du corps tombant des tours (« falling man »), illustre et redouble les propos du fils Oskar à la dernière page. Celui-ci émet en effet le désir de remonter le temps, de revenir en arrière jusqu'avant l'événement, afin d'en extraire son père et de le retrouver, à l'image du retour en arrière d'un récit retardant son dénouement, comme le rêve de la grand-mère du chapitre précédent qui remonte le temps à partir du bombardement de Dresde (*ELIC*, p. 427-447). Mais si on compte quinze pages dans la version originale, le format plus grand du livre français produit moins de pages. L'effet est alors distinct car légèrement atténué par la réduction du nombre de pages.

Multiplication des deuils

La famille Schell est confrontée à deux événements historiques d'ordre catastrophique : les attaques aériennes du 11 septembre 2001 à New York et du 13 février 1945 à Dresde, considéré par certains comme l'Hiroshima européen. Cette référence est évoquée dans le livre par le témoignage audio d'une victime japonaise du bombardement à la recherche de sa fille disparue, qu'Oskar diffuse lors d'un exposé en classe. Ce rapprochement entre Dresde et Hiroshima est illustré par une victime agonisant près d'un fleuve dans chaque ville, le grand-père à Dresde et la jeune fille à Hiroshima.

Le deuil familial est omniprésent, il ne cesse de se répéter. On peut répertorier une multitude de deuils, du père, du fils et de l'époux, de l'amante et de l'épouse, une perte complète, au sens strict : perte du père pour Oskar et pour William Black (lié à la clé du vase bleu), de la fiancée et de l'enfant (sous forme de fœtus) pour le grand-père, de la sœur pour la grand-mère; perte des parents (lors des bombardements de Dresde) et du fils (lors de l'effondrement des tours du 11 septembre) pour la grand-mère et le grand-père; perte de l'époux pour la mère d'Oskar, Ruth Black, et de l'épouse pour le correspondant de Guerre Black⁴; perte de l'épouse et de la fille pour Ron, le nouvel ami de la mère d'Oskar; perte de sa fiancée Anna pour le grand-père. On peut également relever une perte momentanée du père et de l'époux : disparition du père avant la naissance de Thomas Schell, le père d'Oskar, et de l'époux pour la grand-mère d'Oskar. À la multiplication des deuils on pourrait associer le double sororal, la grand-mère étant le double de sa sœur Anna dont elle prend la place après sa mort en se mariant avec son fiancé à New York, tout en soulignant un redoublement de l'enfantement problématique (Anna meurt enceinte et le grand-père quitte la grand-mère quand il apprend qu'elle est enceinte).

La généalogie n'est pas sans lien avec la figure du double (dédoublément ou redoublement) : le deuil du père concerne autant Oskar que son père, le grand-père et le père d'Oskar ayant le même nom. Le travail du deuil a également un effet double : le grand-père reconstitue la dépouille de son fils en remplissant le vide de sa sépulture des lettres qu'il ne lui a jamais envoyées, et il aide ainsi son petit-fils à enterrer son père. On peut repérer dans cette scène la figure métonymique des cahiers du grand-père noircis des années durant qui fournissent un corps à ce deuil tout comme on pourrait considérer le livre comme participant par l'objet scripturaire au deuil d'un événement réel.

4. Concernant ces deux derniers deuils traumatiques, les deux protagonistes ne sortent plus du lieu associé à leur deuil, l'appartement pour M. Black et l'Empire State Building pour Ruth Black.

Mise en perspective historique

La scène de l'attaque et de l'effondrement des tours vue à la télévision est narrée plusieurs fois, du point de vue des trois personnages principaux : le jeune Oskar à New-York (scène vue furtivement sur un écran de télé d'un magasin au moment de l'achat du téléphone remplaçant celui qu'il a caché [EFIP, p. 90]), la grand-mère à New York (la répétition des images télévisées, [EFIP, p. 297]), le grand-père (la multiplicité des postes de télévision, dans une gare, et dans une boutique à Dresde [EFIP, p. 351]). Mais le récit de l'événement du 11 septembre en tant que tel est indirect, fragmenté et peu développé (bien qu'il soit, de manière implicite, omniprésent), l'histoire étant plutôt axée sur le développement de la quête du deuil par le jeune Oskar et les amours et deuils de ses grands-parents, survivants de Dresde. Centré sur le deuil privé, familial, l'histoire traite plus des proches des victimes que des victimes en général. Bien que la nature catastrophique de l'événement intensifie la résonance du deuil, elle n'altère pas le récit par une vision dichotomique bon / méchant et victime / coupable ou criminel. La tension narrative et la multiplicité du redoublement permettent, par effets de brouillage et de distraction, de contrecarrer et de contrebalancer l'infection opportuniste de l'événement : c'est-à-dire d'éviter un affect lourd, ou très « chargé », au service d'une dichotomie manichéiste, pouvant déprécier et vampiriser l'esthétique, l'énonciation, la configuration narrative du roman et l'histoire en elle-même. On pense bien sûr à la nécessité pour un auteur comme Kurt Vonnegut de passer par une forte fictionnalisation (via la science fiction) pour écrire un récit relatif au bombardement de Dresde qui lui tenait tant à cœur, pour avoir vécu celui-ci comme prisonnier de guerre⁵. Certains voyages dans le temps de Billy Pilgrim, le personnage de Vonnegut, rappellent les remontées du temps imaginées par Oskar et sa grand-mère. Comparativement, le récit du grand-père d'Oskar, errant d'une cave à l'autre dans Dresde en plein bombardement, est bien plus intense que

5. Kurt Vonnegut Jr, *Slaughterhouse-Five, or The Children's Crusade: A Duty-Dance With Death* (New York, Delacorte Press, 1969), traduit en français par Lucienne Lotringer sous le titre *Abattoir 5 ou la croisade des enfants. Farandole d'un bidasse avec la mort*, Paris, Seuil, 1971, 188 p.

les quelques pages de Vonnegut. Peut-être est-ce ainsi une des sources de la mise en parallèle par Jonathan Safran Foer des événements de New York (2001) et de Dresde (1945) qui concourt à prévenir toute « infection opportuniste » d'ordre fictionnel ou moral. Le récit du bombardement de Dresde sous la forme d'une lettre du grand-père, la seule lettre qu'il envoie à son fils (récit d'un point de vue personnel, précis, émotionnel et émouvant du bombardement), se substitue au récit absent des événements du 11 septembre. On y retrouve la même combustion détruisant le corps des victimes (mais contrairement au 11 septembre il n'y a pas de liste des victimes de Dresde). Étrangement, par un redéploiement à une échelle temporelle et historique plus large, il permet, par sa fonction de contrepoint, de déplacer la signification de l'événement : qui sont les victimes? qui sont les coupables? Les gouvernements américain et britannique sont-ils coupables d'avoir provoqué un bombardement excessif et d'immenses pertes civiles?⁶ On sait que les nazis ont tenté, dans un sursaut de propagande politique, de se servir du bombardement de Dresde pour relativiser la responsabilité de l'Allemagne dans la guerre et placer les allemands dans le rôle de victimes. De la même manière, la propagande du gouvernement américain, liée au 11 septembre, a contribué à créer un environnement propice à la justification des interventions militaires en Afghanistan (octobre 2001) et en Irak (mars 2003).

Extrêmement fort et incroyablement près est bien un récit du deuil et du travail du deuil. Il traverse la généalogie et l'histoire où la dramatisation de la tragédie par la fictionnalisation permet d'accepter le drame et de l'ingérer. Le dédoublement du récit et de l'histoire (Dresde [1945] - New York [2001]) remet ce drame en perspective. Les vertus thérapeutiques de la tension narrative et de la multiplicité des pistes historiques mettent à distance toute infection opportuniste. Si le papier « a entretenu le feu dans les tours » (*EFIP*, p. 423), c'est aussi le papier noirci (d'encre) qui permet de l'éteindre.

6. L'évaluation fluctue entre 275 000 morts pour les soviétiques, 135 000 pour l'historien britannique David Irving, cité par Vonnegut, et 35 000 pour une commission d'historiens allemands mandatée par la ville de Dresde.

Nicolas Xanthos
Université du Québec à Chicoutimi

Métro, nitro, Ground Zero.
Ombres et lumières du
11 septembre dans *Batman Begins*,
V for Vendetta et *Spider-Man 2*

Pour moi comme, je crois, pour la plupart d'entre nous, le 11 septembre n'a jamais existé hors des discours qui l'ont constitué. Même durant cette matinée-là, que j'ai passée devant ma télévision, le 11 septembre n'a pas été un hypothétique « fait brut » : il a été, d'abord, une suite d'images, certaines en direct, d'autres en différé et en boucle, commentée par les journalistes, puis par des experts. Il a été le produit d'un cadrage, d'une segmentation, d'un découpage, visuels ou verbaux.

Sans procéder à une analyse complète, on peut identifier quelques caractéristiques manifestes des célèbres images d'avion fonçant contre l'une des tours jumelles et y explosant. Plusieurs de ces caractéristiques sont évidemment conjoncturelles à l'origine; reste que cette conjoncture a fini par structurer l'appréhension de l'événement. On ne peut manquer de constater que ces images forment une séquence très courte, qui ne

présente de l'action commise ce jour-là que la toute fin et qui en vient à limiter le 11 septembre à ces quelques secondes spectaculaires. Sans doute avons-nous tous encore en tête ce grand plan fixe extrêmement large, filmé depuis la tour de CNN, présentant presque au centre de l'image le World Trade Center, puis l'arrivée de l'avion, seul objet mobile de l'image, qui va percuter le gratte-ciel, comme un projectile improbable et imprévisible dont toute la fixité de l'image marque en retour la complète hétérogénéité dans ce monde jusque-là parfaitement stable¹.

De façon caractéristique, ces séquences construisent le 11 septembre comme un *événement* qui, *venu de nulle part*, nous frappe de plein fouet. Le substantif « événement » est à prendre au sens fort : le 11 septembre n'est pas le fruit d'une action, d'une planification, n'est pas un geste qui s'enracine dans une durée, dans des motivations, dans une histoire, avec ou sans majuscule, chez des agents, c'est une transformation de l'état du monde sans commune mesure et sans auteur, une sorte de météore qui entre en collision avec notre univers². La manière de le nommer est d'ailleurs symptomatique : on en parle comme du 11 septembre, comme d'une date, sans l'intégrer dans une action, une intrigue, une séquence. Ce n'est pas la Nuit de cristal, l'Anschluss, Pearl Harbor, le Débarquement, la Chute du Mur de Berlin : c'est, uniquement, le 11 septembre³.

Cette conceptualisation autotélique de l'événement que les paramètres visuels de l'image en viennent à fonder n'est pas la seule possible, et n'est

1. Qualifiant ce plan, selon la terminologie américaine, de « nobody's shot », François Jost en dit du reste « qu'il n'était pas à hauteur d'homme, qu'il ne s'ancrait nullement dans un regard, mais qu'il témoignait d'un point de vue désincarné, quasi divin sur cette action ». (« Les images du 11 septembre sont-elles violentes? », Daniel Dayan [dir.], *La terreur spectacle. Terrorisme et télévision*, Bruxelles, De Boeck Université, 2006, p. 66)

2. Je reprends ici la distinction désormais classique entre événement et action, la seconde, à la différence de la première, étant constituée par une intentionnalité humaine ou anthropomorphe.

3. Considérant conceptuellement l'événementialité brute, Patrick Charaudeau écrit : « Ainsi en est-il du 11 septembre 2001 où il s'est passé des choses *que je ne sais nommer autrement que par une date*. » (« Information, émotion et imaginaires. À propos du 11 septembre 2001 », Daniel Dayan [dir.], *op. cit.*, p. 52, je souligne)

pas la seule qui a été formulée, tant s'en faut. D'autres images, d'autres discours l'ont appréhendé, l'ont soumis à un effort de sémiotisation, l'ont structuré, configuré, intégré à des séquences signifiantes de tout acabit. C'est d'ailleurs presque l'une des caractéristiques de cet événement que d'avoir, comme peu d'autres dans l'histoire très contemporaine, provoqué une telle avalanche de mises en sens. Et peut-être cette fièvre sémiotique trouve-t-elle son origine précisément dans les célèbres premières images, qui s'affichaient comme un défaut de signification ouvrant conséquemment la voie à un effort soutenu pour combler ce manque⁴.

Le discours esthétique en général, et plus spécifiquement fictionnel, a lui aussi participé à cet effort collectif, comme en témoigne le présent collectif. Il y a participé avec les contraintes, possibilités et libertés qui lui sont propres : en ne se situant pas, ou pas immédiatement, ou pas exclusivement, dans une logique argumentative, avec une faible nécessité d'adéquation factuelle, en investissant d'un poids de signification les choix poétiques qui président à l'élaboration des fictions.

Les trois films à l'étude ici représentent, sous certains aspects, une amplification de la liberté que la fiction peut prendre avec les « faits » sans pour autant cesser d'en parler. La référence au 11 septembre y est oblique, à telle enseigne du reste que, parfois, certains ne l'ont pas remarquée⁵. Ainsi, *Batman Begins*⁶ se déroule à Gotham City, à une époque qui n'est

4. Du reste, résumant les sept premiers articles de son recueil, Daniel Dayan montre qu'ils cherchent tous à penser ces deux moments de la saisie du 11 septembre : une événementialité brute et presque dépourvue de sens, puis une mise en récit, c'est-à-dire, comme l'a montré Paul Veyne, une *explication*, de ce qui s'est passé ce matin-là : « La constitution d'un tel iceberg, l'opposition entre un avant et un après de la maîtrise narrative, l'opposition entre une temporalité "catastrophique" et les diverses temporalités qui répondent à celle-ci sont autant de points de convergence pour les textes réunis ici. » (« Bilan d'un parcours », Daniel Dayan [dir.], *op.cit.*, p. 286)

5. Je ne voudrais pas pour autant revendiquer pour ma réflexion une originalité factice : il est aujourd'hui monnaie courante de situer *Batman Begins* et *V for Vendetta* dans un *post-9/11 era, society, world, climate*, etc. Si mon propos possède une certaine spécificité, elle réside peut-être, d'une part, dans l'intégration de *Spider-Man 2* à cet ensemble, et, d'autre part, dans la recherche, au sein de ces fictions, d'une mise en sens des événements du 11 septembre plutôt que des métamorphoses politiques, sociales ou culturelles que ces événements ont provoquées.

6. Christopher Nolan, *Batman Begins*, États-Unis, 2005, 140 min.

pas précisée; *V for Vendetta*⁷, à Londres, dans un futur assez proche (quelques années après notre temps); *Spider-Man 2*⁸, lui, se déroule bien à New York, mais sans que la moindre référence directe ne soit faite à une date ou au 11 septembre. Ce qui fait de ces fictions des fictions du 11 septembre, c'est, bien entendu, les trois métros qui sont détournés de leur usage ordinaire pour devenir des armes de destruction, lancés dans deux des trois cas contre des édifices publics avec le clair objectif de les détruire (la tour Wayne dans *Batman Begins*, qui évoque assez clairement les tours jumelles de New York et le Parlement britannique dans *V for Vendetta*, qui rappelle de son côté les cibles politiques du 11 septembre, que ce soit, de façon effective, le Pentagone ou, comme on l'a supposé, la Maison-Blanche ou le Congrès).

Cela posé ou rappelé, je voudrais chercher à déterminer ce que ces films disent du 11 septembre. Il s'agira de le faire peut-être moins sur la base des discours des personnages qu'en prenant appui sur l'organisation générale des intrigues, et en essayant de voir comment ces trois fictions se situent par rapport à la conception événementielle qu'ont imposée les premières images pour mieux lutter contre elle, avec des considérations sur le temps d'une part, et sur l'agir d'autre part.

Histoire et filiation — ou le temps retrouvé

On a vu plus haut comment l'image du 11 septembre proposait un rapport au temps particulier, faisant de l'événement un tout détaché à la fois de ce qui précède et de ce qui suit, un pur instant refermé sur lui-même ou presque. De deux manières distinctes mais qui participent d'un même mouvement, *Batman Begins*, *Spider-Man 2* et *V for Vendetta* construisent un rapport au temps tout différent.

Premièrement, les trois fictions problématisent la question de la filiation et de l'héritage. On notera ainsi que les univers mis en scène

7. James McTeigue, *V for Vendetta*, 2005, États-Unis, Royaume-Uni, Allemagne, 132 min.

8. Sam Raimi, *Spider-man 2*, États-Unis, 2004, 127 min.

comprennent ce trait commun de doter avec insistance les personnages principaux de parents décédés : les parents de Bruce Wayne meurent au sortir de l'opéra; on sait que l'oncle de Peter Parker est décédé dans le premier épisode et cette disparition est rappelée dans le présent épisode; et si enfin V n'a pas, en tant que tel, de parents, Evey, elle, a vu les siens être raflés par la milice et disparaître. Plus encore, la culpabilité afflige directement Bruce Wayne et Peter Parker : le premier avait demandé à ses parents de sortir pendant l'opéra parce qu'il se sentait mal (et c'est en sortant que ses parents sont tombés sur le clochard qui les a tués) et Peter Parker a décidé de ne pas entraver le chemin d'un voleur qui s'est ensuite retrouvé face à son oncle et l'a tué. Cette sorte de rupture de filiation parricide prend un tour encore plus marqué avec, dans les trois fictions, un refus de l'héritage symbolique ou une incapacité à l'assumer. Par héritage symbolique, il faut entendre ici une sorte de manière d'agir guidée par un ensemble de valeurs, en l'occurrence incarnées et véhiculées par les parents. Dans *V*, c'est Evey qui explique à V qu'elle n'est pas comme ses parents et qu'elle ne se sent pas la force de choisir la même voie, activiste et militante, qu'eux. Dans *Batman Begins*, c'est Bruce Wayne qui veut venger ses parents lui-même plutôt que de faire confiance à la justice, et qui s'attire ce commentaire de la part d'une amie : « Ton père aurait tellement eu honte de toi ». Dans *Spider-Man 2*, c'est Peter Parker en pleine remise en question qui, dans une scène onirique, dialogue avec son oncle défunt qui l'invite à continuer le combat et répond à ce dernier que ce combat n'est pas le sien, refusant de serrer la main qui lui était à la fois concrètement et symboliquement tendue. Autrement dit, ces trois fictions mettent en scène un moment de rupture dans la filiation des êtres : le fils ou la fille ne perpétue pas l'œuvre parentale, ne se situe pas dans cette lignée.

Mais si ces trois fictions mettent la filiation en crise, elles dénouent aussi la crise. Bruce Wayne entreprend de sauver Gotham contre la Ligue des Ombres, comme son père avait lui-même cherché à aider la ville; à la toute fin du film, dans les ruines de son manoir, Bruce affirme au majordome Alfred qu'il va reconstruire la demeure familiale comme avant. Peter Parker revient sur sa décision et reprend du service. Dans *V for Vendetta*, c'est Evey qui, doublement, refait le lien filial. D'une

part, on s'en souvient, c'est elle qui envoie le métro contre le Parlement. Ce faisant, elle devient activiste politique, comme ses parents l'étaient. D'autre part, V lui donne le métro en cadeau, l'invitant à faire, elle en tant que membre d'une nouvelle génération, ce qui lui semblait juste : poursuivre ce que V a entrepris ou arrêter le tout. La nouvelle génération, en l'occurrence, décide de continuer la lutte amorcée par l'ancienne. Et, sur le toit de la maison de V, Evey occupe à ce moment-là, devant le feu d'artifice final, la position que V lui-même avait occupée lors du feu d'artifice initial.

En fin de compte, les trois films dénouent la crise de la filiation qu'ils avaient construite et renouent les liens intergénérationnels, ce qui permet (et se marque dans) la transmission de l'héritage symbolique. Difficile de ne pas voir dans la mise en scène de cette rupture initiale, puis de cette continuité retrouvée entre la génération actuelle et la génération précédente, un véritable procès du temps. Par-delà les cas anecdotiques de Brune Wayne, Peter Parker et Evey, c'est bien le rapport entre le temps présent et le temps passé que ces fictions mettent en crise et apaisent, selon les paramètres de la rupture d'abord, puis de la continuité retrouvée. On passe d'un présent parricide, fermé sur lui-même et sans plus de lien avec le passé dont il refuse toute permanence, un présent qui s'auto-engendre et ne vient plus de nulle part, à un présent qui assume son origine, qui sait sa part d'héritier tout en ne cherchant pas pour autant à faire revivre le passé et qui, de se savoir lignée, s'ouvre à l'avenir : *Batman Begins*, en effet, et ce n'est que le commencement.

Ce rapport au temps tout différent de celui des images du 11 septembre peut se lire aussi, et deuxièmement, dans une inscription historique à laquelle travaillent *Batman* comme *V for Vendetta*. Ce dernier film commence par une scène qui se déroule le 5 novembre 1605 à Londres, lors de l'événement politico-religieux qu'on a appelé la Conspiration des Poudres : l'arrestation de l'un des conjurés, Guy Fawkes, au moment où il s'apprêtait à faire sauter le Parlement. C'est dans le prolongement de cette scène que se déploie ensuite l'intrigue du film, puisque V fait sauter la statue de la justice et Old Bailey le 5 novembre, puis le Parlement, par l'entremise d'Evey, le 5 novembre de l'année suivante.

De plus, le masque qui est le sien, et que porteront tous les citoyens qui assisteront à la destruction du Parlement, représente précisément Guy Fawkes. Du point de vue enfin de la logique narrative, il y a dans la foule qui contemple l'exécution de Guy Fawkes une femme avec laquelle ce dernier échange des regards soutenus juste avant d'être pendu, ce qui laisserait entendre une histoire plus intime à côté de la grande histoire. Or, c'est une configuration qu'on retrouvera dans l'histoire de V, avec les liens pluriels qui uniront l'homme masqué et Evey. Du reste, quelques mots sont prononcés durant la pendaison en voix off, par Evey, et ces mêmes mots ou presque seront repris plus tard lors de la mort de V (plus précisément, Evey invite au souvenir dans la première scène, et dit qu'elle n'oubliera jamais dans la dernière, connectant ainsi la mort de Fawkes et celle de V, et, derrière elles, les projets des deux hommes).

Un phénomène semblable s'observe dans *Batman Begins*. On se souviendra que la Ligue des Ombres s'apprête à détruire Gotham à coup de psychotrope. Lorsque le leader de la Ligue parle à Bruce Wayne de la nature du projet, il lui explique que la Ligue s'occupe de préserver la justice depuis plusieurs centaines d'années et que « chaque fois qu'une civilisation atteint l'apogée de sa décadence, nous nous chargerons de rétablir l'équilibre ». Il lui révèle alors que la chute de Rome et le grand incendie de Londres sont l'œuvre de la Ligue, qui avait décidé de détruire ces civilisations décadentes. Il lui confie également que la présente attaque contre Gotham est la seconde de la Ligue contre la ville, la première ayant été perpétrée à l'aide de l'arme économique. Il y a donc un double effort d'inscription historique : d'un côté, à court terme, cette attaque vient achever le travail qui avait été commencé plus tôt avec l'arme économique; de l'autre, à long terme, elle participe d'une vaste série, d'un plan actif de destruction des civilisations qui atteignent un stade de décadence avancé.

On pourra porter le jugement qu'on voudra sur la vraisemblance, la naïveté ou la paranoïa de ces inscriptions historiques dans *Batman Begins* et *V for Vendetta*. Reste que, sur un plan plus fondamental, elles ont toutes deux une même fonction, qui consiste à faire en sorte qu'un geste apparemment unique, isolé, exceptionnel, soit finalement le prolongement

d'un autre geste passé. Au lieu de le refermer sur lui-même, on ouvre ainsi l'événement à une histoire, à une durée, à des liens de sens qui traversent les temps et les structurent en retour sur le mode de la continuité, voire de la permanence. L'événement n'a pas ici un statut d'anomalie, de rupture qui fonde un temps nouveau, de météore insensé; il est différemment inscrit dans une série et donc relié à un passé.

On l'aura saisi : la présence à la fois d'une crise de la filiation et d'une insistante inscription dans une série historique sont les moyens que la fiction met à contribution pour développer du 11 septembre une autre image que celle sur laquelle s'ouvrait mon propos; ou, plus précisément, une autre pensée événementielle, configurée non plus selon les paramètres de l'impensable rupture qui désunit radicalement le présent des autres temps, mais plutôt selon ceux d'une continuité malgré tout. Pour le dire en d'autres termes, ce sont là des régimes d'historicité⁹ distincts qui s'instaurent, et qui, conséquemment, établissent des relations distinctes entre présent et passé et permettent des récits différents, s'étendant sur des durées hétérogènes, traversés par des lignes de sens d'une ampleur et d'une force d'intégration dissemblables, établissant chacun leurs début et fin, cadrant chaque geste de diverses façons, tantôt l'épurant de toute inscription dans le temps, tantôt le complexifiant de toute une densité temporelle.

Le masque, la justice et l'impossible amour — ou je est un nous

La conceptualisation événementielle du 11 septembre, que ses premières images ont fini par imposer, a aussi eu pour effet de le sortir du domaine de l'agir humain. Le 11 septembre n'est pas le fruit d'une conscience planificatrice, d'une intention; c'est un événement, un accident, au sens étymologique du mot. Et, si la racine du 11 septembre

9. Je fais bien entendu allusion ici au concept développé par François Hartog qui définit les régimes d'historicité comme « les formes ou les modes d'articulation de ces catégories ou formes universelles que sont le passé, le présent et le futur ». (*Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 27)

n'est pas humaine, il n'y a pas davantage d'action humaine qui puisse s'exercer sur l'événement pour en infléchir le cours ou en limiter la portée ou les dégâts. Le spectaculaire de la scène a réduit l'humain à l'état de spectateur médusé.

Or, c'est une voie tout autre que les trois films vont privilégier : ils vont chercher à réinscrire l'événement au cœur d'un agir humain problématisé, en crise comme pouvait l'être la filiation, et ultimement redéfini, en fonction de paramètres spécifiques.

Dans *Batman Begins* et dans *V for Vendetta*, on assiste à plusieurs reprises à une sorte d'examen des motivations des personnages, ou encore de délibération, quelque part entre la vengeance et la justice. C'est par exemple Bruce Wayne voulant assassiner le meurtrier de ses parents, et à qui une jeune procureur explique qu'il ne s'agit pas là de justice, mais de vengeance, puisqu'elle ne satisfait que l'individu et ne vise pas à rétablir une certaine harmonie. Ou c'est encore V qui, bien qu'il fasse sauter le Old Bailey et sa statue de la justice, et bien qu'il agisse de façon à libérer le peuple d'Angleterre du joug fasciste qu'il subit, se fait démasquer, si j'ose dire, par Evey qui comprend qu'une partie de son action relève de la vengeance plus que de la justice, vengeance contre ceux qui lui ont fait endurer, à lui et à l'infortunée qui partageait la cellule voisine de la sienne, de douloureuses expériences bactériologiques.

Passer de la justice à la vengeance, c'est fondamentalement redéfinir l'agent : un acte commis dans une visée de *justice* doit profiter à la *communauté*, quand l'acte commis par *vengeance* ne bénéficie qu'à l'*individu* qui le commet. Autrement dit, la justice suppose qu'on agisse en tant que membre d'une communauté et pour cette communauté, implique donc ce qu'on pourrait qualifier d'*agent social*, alors que la vengeance requiert un agent individuel. Et c'est là précisément que se situe la crise de l'agir que ces fictions mettent en scène.

Cette crise est au cœur de *Spider-Man 2*. Au début du film, Peter Parker est constamment mis en scène dans des situations d'échec qui ont toutes le même profil. Il perd d'abord son emploi de livreur de pizza parce

qu'il ne parvient pas à apporter à temps une commande (il a dû sauver en chemin deux enfants dans la rue), il se fait sermonner par un professeur à l'université parce que ses résultats ne sont pas satisfaisants (il n'a pas le temps de se consacrer à ses études parce qu'il doit appréhender des criminels), et il manque la pièce dans laquelle joue la jeune femme qu'il aime parce que, sur le chemin du théâtre, il a dû prêter main forte à la police. Cette incapacité à pouvoir gagner sur les deux tableaux signifie en somme qu'il ne peut pas être tout à la fois Spider-Man et Peter Parker — un agent social et un agent individuel.

Au fil de l'intrigue, il va d'abord renoncer à être Spider-Man. Dès lors, ses échecs du début se transforment en succès : il parvient à donner les bonnes réponses dans ses cours, il jouit d'un certain succès auprès de la gent féminine, etc. Et, vivant cette vie normale, il se garde aussi d'intervenir dans des situations où Spider-Man serait, plus tôt, intervenu. Puis Peter Parker redevient Spider-Man, notamment après une discussion avec sa tante où elle lui dit très précisément que, pour pouvoir être un héros de cette nature, il faut « savoir renoncer à nos désirs, même à nos rêves ». Bref, il faut savoir renoncer à être un agent individuel pour devenir un agent social. Une fois redevenu agent social, il pourra effectivement agir lors de l'épisode du métro et sauver ses passagers.

Batman Begins tourne autour des mêmes considérations, comme on l'a déjà un peu vu. J'ajoute cette remarque liée au moyen de destruction envisagé pour anéantir Gotham. La ligue de l'Ombre a mis au point une substance psychotrope qui livre celui ou celle qui l'inhale à ses propres démons et angoisses, sous forme d'hallucination. Par exemple, lorsque Bruce Wayne goûte à cette médecine, il se croit victime d'une attaque de chauves-souris. Or, et c'est ce qui me semble intéressant, ce qui constitue un individu, pour ne pas dire un sujet, ce sont, outre ses désirs et ses rêves, ses terreurs intimes. Dès lors, le moyen hallucinogène mis au point pour détruire Gotham consiste à réduire l'agent à ce qu'il a de plus individuel, de plus subjectal, rendant impossible toute communauté. Du reste, ces scènes hallucinatoires sont rendues en caméra *subjective*, avec une image et un son retravaillés : il n'y a plus de vision ordinaire et commune dans ce mode d'être.

Cette façon de résoudre la crise de l'agir en valorisant l'agent social au détriment de l'agent individuel peut se lire ailleurs. Dans *V for Vendetta* (et l'on notera ici la simple initiale, qui n'individualise pas nominalement), lors du 5 novembre final, la population, à l'invitation de V, se rend aux abords du Parlement dans un clair esprit de révolte. Or, tous ces braves citoyens s'y rendent le visage couvert du même masque que celui de V, avec cape, chapeau et perruque. En d'autres mots, nul n'est individualisé dans cette foule agissante, nul n'agit pour soi, mais c'est au contraire à la disparition de l'agent individuel derrière l'agent social qu'on assiste. C'est précisément ce que marque le masque, qui s'oppose au visage, aux traits qui individualisent, qui signalent l'unicité : je est un nous.

On retrouve les mêmes enjeux, mais compliqués d'un autre paramètre, à la fin de *Batman Begins*. Bruce Wayne a pu agir pour empêcher la destruction de Gotham, il l'a fait en tant que Batman et le métro n'a pas frappé la tour Wayne. Il discute avec la jeune procureur dans les décombres de son manoir familial, et elle lui dit, après une déclaration d'amour en bonne et due forme : « Ton vrai visage, maintenant, est celui que les criminels redoutent. L'homme que j'aimais, qui est parti loin, n'est jamais vraiment revenu ». C'est en quelque sorte le revers de la médaille : d'avoir pu agir en tant qu'agent social ultime, Batman perd la possibilité de devenir agent individuel. Son masque est devenu son vrai visage, il n'y a plus d'individu en dessous. Et l'impossible histoire d'amour est cette ligne narrative, dans *Batman Begins* et dans *V for Vendetta*, et même dans *Spider-Man 2*, bien qu'elle s'y termine de façon plus conciliante, où l'on peut constater que ce que l'on gagne en agent social, on le perd en agent individuel, ou en sujet.

La réponse fictionnelle à l'événementialité du 11 septembre est donc double : d'une part, la fiction remet le 11 septembre dans l'orbite de l'agir; d'autre part, elle problématise cet agir entre un pôle individuel et un pôle social apparemment inconciliables, et privilégie le second au détriment du premier. Ce faisant, elle travaille à rendre l'événement à nouveau signifiant et à montrer en quoi il nous interpelle¹⁰, à montrer ce que nous

10. Et le verbe est ici à entendre dans le sens qu'Althusser lui donne dans « Idéologie et appareils idéologiques d'Etat. (Notes pour une recherche) », *Positions (1964-1975)*, Paris, Les Éditions sociales, 1976, p. 67-125.

sommes ou devons être face à lui. Nous ne devons pas le regarder en spectateur abasourdi, mais y agir ou réagir en tant que membre d'une communauté. En valorisant l'agent social, la fiction réinscrit personnages et intrigues au sein d'un monde politique en lutte. Nous voilà dans un univers bien différent de celui de l'ère du moi dans lequel, selon certains, nous baignerions¹¹.

Le sens de la fiction

Lorsqu'on regarde aujourd'hui de petites séquences tournées le 11 septembre et qui saisissent l'écrasement de l'un ou l'autre des avions, on remarque une constante : ces images ont été saisies presque toutes fortuitement. C'était autre chose qu'on filmait, comme le montre notamment le cadrage, et c'est au sein de cet « autre chose » qu'apparaît l'avion. Ces images sont accidentelles¹², et, de là, le 11 septembre s'est initialement constitué comme événement improbable, plutôt que comme histoire, fût-elle incroyable.

Au sortir de la présente réflexion, il semblerait, et j'en fais l'hypothèse conclusive, que les fictions du 11 septembre aient à composer avec ce statut premier d'événement improbable, que leur travail soit, notamment, de se situer par rapport à ce défaut de sens, d'en mimer la crise, de la résoudre ou non. Dans le cas des trois films, le défaut de sens s'est

11. Dans un article où elle cherche à déterminer les formes culturelles immédiates du traumatisme du 11 septembre, Erica-Robin Wagner Pacifici décrit la normalité qui prévalait avant les attentats en des termes fortement individualistes et a-politiques, laissant entendre *a contrario* ce que le 11 septembre aura pu provoquer : « Une légère *insouciance*, voilà ce qui pourrait caractériser au mieux le mode normal d'être-au-monde de la classe moyenne américaine. La vie personnelle, ses ambitions et ses problèmes sont mis au premier plan. [...] Dans ce contexte, les questions politiques sont rarement vécues de façon viscérale. Elles sont davantage ressenties comme une intrusion dans l'univers individuel ». (« L'angoisse de l'attention : le 11 septembre face à la psyché culturelle américaine », Daniel Dayan [dir.], *op. cit.*, p. 212)

12. Jocelyne Arquembourg insiste sur cet aspect fortuit : « [Les attentats du 11 septembre] ont émergé sur nos écrans d'une façon totalement imprévisible, croisant les enregistrements du cinéaste amateur et des caméras professionnelles » ; « Filmée, ou plutôt faisant irruption dans le champ d'une caméra amateur, la collision entre le premier avion et la tour sud du World Trade Center superpose la *surprise* au *choc* ». (« Le mythe de Pandore revisité », Daniel Dayan [dir.], *op. cit.*, p. 80 et 81)

crystallisé autour du temps et de l'agir, de la continuité et de l'agent social. C'est là que les films ont situé les enjeux du 11 septembre, et leur déploiement fictionnel est la réponse, passablement cohérente, qu'ils y apportent, comme une invitation à prolonger ces quelques secondes invraisemblables dans une durée qui leur donnerait sens, à les penser à la première personne du pluriel plutôt que dans un singulier, ou dans une singularité, qui empêche d'y répondre. Ce n'est certes pas la seule manière de se situer face aux manques de l'événement; en revanche, c'est assurément là l'une des fonctions de la fiction : tâcher de donner sens à ce qui semble en être dépourvu¹³.

13. On en revient ici à la conception réparatrice de la fiction défendue par Ricœur dans *Temps et récit*. Pour le philosophe, on s'en souviendra, le propre de la fiction est de transformer en un tout cohérent et riche de sens ce qui, dans l'expérience humaine vive, s'expérimente sur le mode du fragment, de l'éclatement, de la *distentio animi*.

Charles-Philippe Laperrière
Université du Québec à Montréal

New York en plein cœur.
De la double catastrophe dans
25th Hour de Spike Lee

On connaît surtout le réalisateur Spike Lee pour son exploration des problématiques sociales et identitaires, notamment celles qui touchent la population afro-américaine. De façon générale, et nonobstant les qualités cinématographiques indubitables de celles-ci, des œuvres comme *Do The Right Thing* (1989), *Jungle Fever* (1991) ou *Malcom X* (1992) traduisent une vision plus ou moins manichéenne de la réalité sociale américaine dans laquelle Noirs et Blancs, riches et pauvres, hommes et femmes, luttent, les uns pour la préservation des droits, les autres pour leur conquête.

Néanmoins, le cinéaste natif d'Atlanta a su prouver qu'il était également capable de plus de nuances sur le plan discursif. *25th Hour*¹ en est un probant exemple. Délaissant le schéma dichotomique qu'il

1. Spike Lee, *25th Hour*, États-Unis, 2002, 135 min.

aura fréquemment exposé au grand écran, Lee fait alors le pari d'utiliser, comme prétexte à ce drame intimiste, un événement traumatique à portée universelle, les attentats du 11 septembre. L'intérêt de reprendre, par les ressorts de la fiction, l'une des pires catastrophes de l'histoire des États-Unis, est étayé par le caractère, en un sens au moins, fort peu discriminatoire de l'événement. En ce matin fatidique de septembre 2001, c'est en effet l'entièreté de la population new yorkaise qui est attaquée. Chacun, de l'immigré illégal au premier citoyen de la ville, a vu son existence menacée. Conséquemment, la réflexion, articulée presque à chaud par Lee, sur le New York post-11 septembre semble avoir été l'occasion d'une sorte d'émancipation discursive où les frontières du bien et du mal, du juste et de l'injuste, sont soudainement devenues poreuses.

Nous tenterons ici de montrer que Spike Lee dépeint un climat social particulièrement trouble où les apparences sont trompeuses et les valeurs communes, en plein processus de refonte. Nous centrerons l'analyse autour du protagoniste Monty, dont le destin s'avérera exemplaire pour sa communauté. Après avoir dégagé ce que nous appelons l'ambiguïté constitutive du personnage, nous tâcherons de voir comment s'organise, autour de Monty, le processus de refonte des valeurs communes. Enfin, nous isolerons le moment de la refondation, au cours duquel la société en cause retrouve une expression d'elle-même qui est de nouveau sensible et intelligible.

L'ambiguïté constitutive

Dans *25th Hour*, la catastrophe récente fait tantôt office de décor à l'action, tantôt de rumeur sourde enveloppant le quotidien des personnages, notamment celui de Montgomery Brogan, alias Monty, et de son entourage. C'est en effet sur la trame des vestiges matériels et discursifs de l'attentat terroriste que se joue l'épisode dramatique dépeint par le récit. Happé par la DEA sur le chemin du succès, Monty, le petit revendeur devenu prospère, doit goûter ses dernières heures de liberté avant d'entreprendre sept ans de détention.

La trajectoire suivie par le protagoniste, et *a fortiori* son implication dans l'existence des siens, peuvent être saisies à l'intérieur d'un portrait simple. Jeune, charismatique, Anglo-saxon et bien nanti, il incarne apparemment la bonne fortune à l'américaine : l'enfant bien né à qui tout sourit. Or, certains événements de sa vie viennent très tôt assombrir le portrait. Ses années de collège, il les a passées à vendre de l'herbe à ses compagnons de classe. Son charme, sa belle apparence et son franc-parler ne l'auront aidé qu'à franchir rapidement les échelons du crime : à l'aube de la trentaine, au moment d'être arrêté, il est selon toute vraisemblance un acteur important dans le marché local de l'héroïne. Plutôt que de se lancer dans une brillante carrière — son père lui rappellera qu'il aurait facilement pu devenir juriste —, Monty choisira d'explorer les marges et de s'acoquiner avec la pègre russe. Ce n'est pas un hasard si le récit le promène dans des espaces proprement limites (un pont, les berges de la rivière Hudson qui bordent Manhattan où il revient ponctuellement, le dédale d'un sous-sol de bar qui abrite le clan mafieux, etc.). Ce n'est pas un hasard non plus si l'intrigue culmine en un temps interstitiel qu'on dirait presque *hors du temps*, cette 25^e heure fantasmée où, prenant la route du pénitencier, il s'imagine disparaître de la circulation, rouler vers l'Ouest et refaire sa vie dans un bled perdu. Nous y reviendrons. Retenons pour l'instant ce schéma : les allées et venues de Monty alimentent une tension entre le centre du monde social où il aurait pu (ou dû) évoluer (centre que le film représente par la « bonne » naissance), et la marge (soit la criminalité) qu'il a choisi d'explorer.

Monty est pourtant un leader : partout où il va, il connaît tout le monde, on le salue avec déférence, on le traite comme un chef. Il doit maintenant laisser ces privilèges derrière lui pour entrer dans la solitude de la vie carcérale. Mais ce passage ne se fera pas sans heurts, et la signification portée par les épisodes qui en marquent le rythme n'est jamais intelligible dans des termes univoques. Bien au contraire, Monty interagit avec les siens dans des situations baignées par une étrange lumière qui reflète la densité et la complexité des rapports sociaux et affectifs rapportés par la narration. La poétique de l'œuvre joue essentiellement sur l'ambiguïté des motivations derrière le comportement de chacun à l'égard de tous, et plus spécifiquement de tous à l'égard de Monty. Aussi, le scénario

garde-t-il en réserve la clé de la personnalité du héros : si, face au droit pénal, sa culpabilité ne fait aucun doute, les situations mondaines où il est placé exaltent les ressemblances que le héros partage avec les notables, notamment avec ceux qui participent au processus de la loi. Son père l'a dit, il aurait pu devenir juriste. Alors même qu'il est dûment semoncé pour avoir mené une vie d'opulence « financée par la misère des autres », comme dira Frank à Jacob (des amis intimes), il demeure le bon gars, soucieux du bien-être de ses proches, attentif malgré tout aux besoins du laissé-pour-compte.

Les trois premières scènes du film campent solidement l'ambiguïté constitutive du protagoniste. Elles lancent également tout un programme dont la problématique des échanges entre le personnel et le collectif constitue le pivot. Le film s'ouvre alors qu'on entend les gémissements d'un chien à qui on inflige une sévère correction. Le plan noir s'accompagne d'une bande-son reproduisant le choc des coups portés sur la bête. Puis la première image apparaît : une voiture sport défile sur un pont, puis s'arrête dans un crissement de pneus. Monty descend et se dirige vers le chien mourant. Un homme le suit. « Look at this. He's alive », remarque-t-il. D'abord, Monty pense achever les souffrances de la bête, puis se ravise, décidant de la prendre avec lui. Vient ensuite le générique de début qui se déploie sur une bande-image composée d'une suite de plans panoramiques de l'île de Manhattan filmée de nuit. La scène suivante s'ouvre alors que Monty est assis sur un banc, le long de la rivière Hudson, un chien à ses côtés. L'animal s'appelle Doyle, c'est lui bien sûr qui a été rescapé plus tôt. Monty refuse alors de vendre une dose à l'un de ses anciens clients. La troisième scène le montre se rendant à l'école privée qu'il a fréquentée durant son adolescence. En chemin, il s'arrête pour donner quelques dollars à un clochard assoupi contre un bâtiment graffité. Dans l'école, lorsqu'il regarde une photo le montrant au milieu d'une équipe de basket-ball, il est apostrophé par une dame qui lui demande de quitter les lieux, arguant que les chiens ne sont pas tolérés dans l'établissement. Monty acquiesce, mais lui dit de s'approcher. « Look at what a little punk I was », lance-t-il. « I guess you weren't the center », répond-elle. « No. [...] Point guard. [...] Still hold the all-time

assist record. [...] we were undefeated that year. Then I got kicked off the team for fighting, and the whole thing fell apart. »

L'autre procès

Monty, pris ici d'un accès de nostalgie, paraît tant bien que mal accepter sa mise au ban du monde social. Aussi, l'intérêt pour nous n'est pas tant ici de voir les effets que les causes véritables de l'exclusion. Nous soutenons qu'au moment où Monty se prépare à purger sa peine, s'ouvre un autre procès, beaucoup plus vaste celui-là : soit la mise en scène d'un litige aux tenants existentiels et aux résonances mythiques, dans lequel les hommes de loi ne joueront qu'un rôle dérisoire. À cette occasion, en effet, c'est la communauté tout entière qui, à travers la personne de Monty et au regard de l'exemplarité de sa trajectoire, doit rétablir sa propre légitimité.

Car, rappelons-le, il s'agit bien d'une crise : les États-Unis, avec Manhattan sur la ligne de feu, viennent tout juste d'essuyer le pire attentat de leur histoire. Naturellement, c'est partout l'indignation et l'incompréhension. Mais on commence à voir que c'est aussi l'heure de vérité, un moment difficile d'autoanalyse où les expressions de *désillusion* et de *responsabilité collective* prennent un sens peut-être inédit.

Le destin de Monty se dessine à un moment charnière où le peuple américain, peut-être comme jamais auparavant, prend conscience de sa responsabilité face à l'histoire. Cette nécessité de redéfinir la place et le sens d'une communauté nationale menacée au sein d'un ensemble plus vaste sert d'horizon au drame intimiste élaboré par Lee. Aussi, l'enjeu visé par l'esthétique de l'œuvre est-il d'échafauder la microstructure du drame personnel sur le modèle de la macrostructure de la catastrophe terroriste.

La notion d'« exclu » élaborée par Jacques Rancière dans le dernier chapitre du *Malaise dans l'esthétique*² servira ici de point d'ancrage. On l'a

2. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2004, 172 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *MDE*.

vu, la loi met Monty à l'écart de la société, elle le sanctionne sévèrement, même si ce dernier ne correspond pas du tout à l'image qu'on peut avoir d'un criminel de son envergure. L'ambiguïté caractérisant la nature du protagoniste, qui est à la fois, et simultanément, le bon gars et le *dealer* ambitieux, peut être éclairée par le jeu de la double signification du terme d'exclu. Jacques Rancière écrit que,

[d]’un coté, [l’exclu] est simplement celui qui est tombé par accident hors de la grande égalité de tous avec tous : [...] le délaissé auquel la communauté doit tendre une main secourable pour rétablir le « lien social ». De l’autre, il devient l’autre radical, celui que rien ne sépare de la communauté sinon le simple fait qu’il lui est étranger, qu’il ne partage pas l’identité qui lie chacun à tous, et qu’il la menace du même coup en chacun. (*MDE*, p. 153)

Monty, selon un principe de l’incarcération, est celui qu’on doit soustraire un temps à la circulation sociale pour mieux, à terme, l’y réinsérer. La réclusion forcée, ici comme ailleurs, est une manière de secours. En même temps, tenter de rétablir le lien social en tendant la main à Monty peut s’avérer périlleux. Si ce dernier connaît fort bien les règles canoniques de la vie en société, il n’est pas moins rompu aux codes en vigueur dans les milieux interlopes.

L’hypothèse du traumatisme psychologique et la notion ranciérienne de l’exclu

De façon plus implicite, le récit établit sinon une causalité, du moins une correspondance entre les penchants criminels de Monty et une expérience vive de la souffrance, voire du traumatisme. Au moment de leur dernier repas, le père cherche à prendre sur lui les inconduites du fils : « There was a mistake. [...] 11 year-old boy with a dead mother and a drunk father. I got no one to blame but myself. » « It wasn’t you, pop », rétorque l’autre sans grande conviction. Il n’empêche, la blessure ne peut qu’être vive qui résulte de l’absence des deux parents à un moment critique de la formation de la personnalité (le début de l’adolescence).

D'autres éléments du film confortent d'ailleurs l'hypothèse d'un traumatisme effectif chez Monty et son entourage. Rappelons-nous que le film *s'ouvre* sur la représentation crue des sévices infligés au chien Doyle. La clémence de Monty à l'endroit de la bête renvoie à une forme de sagesse, à une singulière capacité d'empathie acquise sur les marques laissées par un ou plusieurs événements douloureux. Mais refermons tout de suite l'analyse de la psychologie du personnage qui, sans paraître pour autant inintéressante, conduirait ailleurs notre lecture. Le schéma du traumatisme tentaculaire doit néanmoins être considéré. Rancière lui-même en appelle d'ailleurs à ce schéma dans sa réflexion critique sur le catastrophisme contemporain.

Nous poursuivons donc en suivant certaines pistes de sa théorie. Dans le processus de structuration de sa communauté, la position de Monty n'est pas clairement définie. De fait, elle devient problématique. Reconnu coupable d'un crime, il choit en dehors de l'ensemble; aussi, une fois puni, on doit l'assister. En même temps, il est porteur de quelque chose pouvant nuire à la cohérence d'ensemble. Il y a en lui une altérité brûlante qui menace de rompre le lien social si celui-ci s'ouvre pour le réintégrer. Dans le monde que nous appellerons diurne, Monty représente effectivement une sorte d'élément de chaos. Il connaît, pour l'avoir lui-même vécue ou sentie autour de lui, la souffrance liée au traumatisme, qu'elle soit corporelle ou psychologique. En outre, il évolue dans un univers peuplé d'ombres et de malfrats. Or, dans cet univers, il est respecté pour sa discrétion et sa droiture. Le fait que Nikolai, le chef de bande russe, le croit sur parole quand Monty lui affirme ne pas l'avoir mouchardé, en témoigne. Au lieu de l'éliminer, le mafieux l'affranchit. Le héros reflète la lumière mais projette de l'ombre : il peut faire l'aumône à un sans-abri et, la minute d'après, vendre de l'héroïne à un *broker* de Wall Street. De notre point de vue, le héros entretient un rapport avec ce que Rancière appelle les « forces de la nuit » (*MDE*, p. 150), ces puissances qui, comme dans la lecture lacanienne de la tragédie d'*Antigone* que le philosophe rapporte, prêtent autorité aux lois sociales en même temps qu'elles les minent.

Aussi, l'expérience qu'a Monty du diurne et du nocturne, cette expérience nourrie à même les contradictions, est-elle dangereuse pour

l'ordre social, dans la mesure où elle n'est pas étrangère à au moins deux formes de violence : d'abord celle qui conteste les règles admises, qui défait au moyen du discours les toiles de l'establishment; celle, ensuite, que l'on sait toujours latente dans le geste criminel, et qui va de l'atteinte à la propriété jusqu'à l'atteinte à l'intégrité physique ou morale d'autrui. Mais au fond, Monty a bon cœur, il refuse la violence brute, celle du meurtre au premier chef. Alors que, sous les encouragements de Nikolaï et de ses matamores, le héros, pistolet au poing, a la chance d'exécuter l'homme qui l'a trahi, il dépose l'arme sur la table et quitte l'assemblée. C'est en cela que sa trajectoire est exemplaire : il représente la figure-type de l'individu limite, du hors-la-loi probe, porteur d'une forme de vertu dans un contexte où la vertu ne se trouve peut-être plus là où l'on croyait l'apercevoir.

Le moment du passage

La posture que Monty adopte face à sa communauté correspond à une catégorie encore innommée, que le verdict officiel de culpabilité ne saurait d'ailleurs ni confirmer ni infirmer. Car le New York post-11 septembre que recrée le cinéaste est secoué par une crise identitaire qui commande un important processus de restructuration symbolique, processus dans lequel, bien entendu, ni l'exclusion ni la réintégration d'un seul individu ne pansera la plaie béante au milieu du corps social. Pour que la collectivité ébranlée soit ressoudée, il semble que la suspension temporaire de l'ordre du monde commun soit nécessaire. Survient ainsi un moment d'aplanissement des codes et des valeurs sociales où, cette fois, une certaine violence s'avérera bénéfique. À la différence de la population éthique et dépolitisée définie par Rancière, où l'exclu constitue une sorte de « reste problématique » (*MDE*, p. 153) sur lequel s'organise, bien qu'il achoppe, à la fois le processus de structuration de la communauté contemporaine, le passage de la société de *25th Hour* dans l'infondé prend ici la forme d'une exclusion de tous par tous. La scène où Monty déverse son fiel illustre bien un tel rejet mutuel généralisé. Se regardant dans une glace, le héros y lit les mots « Fuck you » inscrits à l'encre blanche. Là, dans ce cabinet de pub, il règle ses comptes :

Fuck me? Fuck you. Fuck you and this whole city and everyone in it. [...] Fuck the panhandlers grubbing for money [...], the squeegee men [...], the Sikhs and the Pakistanis [...], the Korean grocers [...], the Russians in Brighton Beach [...], the black-hatted Hasidims [...], the Wall Street brokers [...], the Bensonhurst Italians [...], the Upper East Side wives [...], the corrupt cops [...], the priests [...], J. C. [...], Ousama bin Laden [...]. Fuck Jacob Elinsky. Whining malcontent. Fuck Francis Xavier Slaughtory, my best friend, judging me while he stares at my girlfriend's ass. Fuck Naturelle Riviera. [...] Fuck my father and his endless grief [...]. Fuck this city and everyone in it [...], let the fires rage, let it burn to fucking ash, and then let the waters rise and submerge this whole rat-infested place.

Les images accompagnant les invectives montrent la plupart des personnes ciblées dans des situations où elles manifestent elles-mêmes indifférence, hargne, colère ou mépris à l'endroit d'autrui. Et, non seulement les individus se discriminent-ils mutuellement, mais encore le sujet accusateur se retourne-t-il contre lui-même : « No. No. Fuck you, Montgomery Brogan. You had it all and you threw it away, you dumb fuck! »

La violence remplit effectivement ici une fonction positive. D'abord discursive, elle témoigne de l'urgence d'une réorganisation du schème des valeurs sociales : la rage de Monty montre que les différences de classe, de sexe ou de race ne passent plus. Dans un deuxième temps, une fois le constat d'inadéquation posé, la violence physique, devenue *autre* dans sa traversée du langage, s'attache à inscrire dans les corps cette urgence. Elle rend en quelque sorte *physique* la nécessité de faire table rase.

On saisira l'effectivité de cette fonction renouvelée de la violence sur Monty lui-même, qui réalisera que, pour survivre au pénitencier, il doit exhiber des blessures corporelles. Survient alors la dure scène de la bataille entre amis. Monty force Frank à le frapper, arguant que, pour éviter d'y être violé, il doit avoir l'air repoussant quand il se présentera en prison. Frank proteste mais, sous les provocations du protagoniste, il cède et défigure littéralement ce dernier à coups de poings. Comme dirait Rancière, un nouveau partage du sensible est alors opéré, qui commande une « redistribution des places et des identités, [...] [un] redécoupage des

espaces et des temps, du visible et de l'invisible, du bruit et de la parole » (*MDE*, p. 38). Durant les quelques secondes que dure la bataille, les bruits ambiants s'estompent pour laisser place aux doux murmures d'un boisé. Alors qu'on nous montre un Monty ensanglanté, à demi conscient, et un Frank hurlant sa peine, on entend la brise, les oiseaux qui chantent et battent de l'aile. Les frontières de la culture et de la nature, de l'esprit et de la matière, ont été déplacées. Ce sont les aboiements de Doyle qui amorcent le retour progressif des bruits ambiants sur la bande-son. Le cri de l'animal devient la première manifestation audible d'une communauté en instance de réunification. Monty se relève, prend un Frank déconfit dans ses bras puis retourne, à pied, à son domicile. « It's all right » sont les premiers mots qu'il prononce, devant sa copine troublée.

On se tient alors au cœur de la *vingt-cinquième heure*, qui n'est finalement ni la fin ni le début du jour, mais l'intervalle qui suspend les lois de la temporalité, une période proprement liminaire où le sens même du Temps, du temps vécu comme du temps historique, doit être reconduit. De notre point de vue, on touche ici à la plus haute signification de l'œuvre. Si *25th Hour* suggère, d'un côté, un renversement du cours de l'histoire — celle-ci, comme le dit Rancière, étant désormais « ordonnée à un événement radical qui ne la coupe plus en avant mais en arrière de nous » (*MDE*, p. 171) —, le drame de Spike Lee s'attache surtout à représenter une sorte de volonté commune d'arriver, malgré la catastrophe, au lendemain. « It's all about tomorrow », dira Monty à Frank. Le film cherche en outre à métaphoriser la façon dont l'individu établit des correspondances entre la morphologie de sa propre expérience et celle, tout aussi singulière, d'une expérience transpersonnelle où le commun de la communauté, pour parler encore comme Rancière, devient tangible et accessible à chacun. Avec un certain brio, le cinéaste campe des individus de chair et d'âme qui, au-delà du drame qui les habite, rétablissent une communauté capable de s'inscrire dans le cours d'une histoire en marche. Monty personnifie évidemment cette Amérique en mouvement. Rappelons-nous la métaphore sportive du « all time assist record », soit du plus grand nombre de passes menant à un panier, que détient le protagoniste. Dans la vie comme sur le terrain de basket-ball, il est une sorte de pontife, il a quelque chose à passer : cette sagesse et

cette force qui poussent à demain. Pour nous, si mythe du 11 septembre il y a dans *25th Hour*, c'est celui de la continuité plus que de la rupture, un mythe, finalement, de l'*après* 11 septembre, celui d'une Amérique fragilisée, consciente de sa culpabilité bien sûr, mais toujours viable.

III. Résonances européennes

Françoise Heulot-Petit
Université d'Artois, Arras

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

N'appelle pas mon prénom, il vient de me tomber des mains,
comme tombent les corps de ces gens tandis que tout s'effondre,
mais il fait beau, merci; je ne les ai pas connus.
Sauf quelques sourires, pas effacés¹.

Fabrice Melquiot
Je rien Te deum

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

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

majeur, il est pourtant sujet à analyses, mais ses conséquences directes restent souffrance et incompréhension. Or, des auteurs dramatiques ont tenté de traduire les actions, les sentiments et les pensées de ceux qui ont vécu la catastrophe². Nous allons nous attacher à deux d'entre eux. Le premier, Fabrice Melquiot, dans sa pièce *Je rien Te deum*, met en scène un personnage qui se trouve au cœur des événements. Le second, Israël Horovitz, était sur place à New York et retrace le jour des attentats et les semaines qui suivent, de manière autobiographique, dans *Trois semaines après le paradis*³. Ils se rejoignent sur le choix de la forme monologuée, plus apte peut-être à traduire, dans l'espace de la fiction, la rapidité de l'action et la confusion des pensées. Le monologue intérieur se fait entendre comme dernière trace de la disparition, sous forme de paroles lacunaires chez Melquiot ou en blocs de narration chez Horovitz. À chaque fois, le lecteur / spectateur peut prendre le relais d'une parole défaillante, impropre à traduire le choc du vivant. Dès lors, il s'agit d'analyser la façon dont l'imminence de la catastrophe façonne cette parole, la creuse de *leitmotivs*. Il s'agit d'observer comment la présence de l'autre absent s'imisce dans la parole présente. Cette analyse va tenter de saisir de quelle manière la forme monologuée peut rendre compte de ce type d'événement et comment celui-ci, en particulier parce qu'il bloque la possibilité d'un discours commun dans l'atomisation de la mort, fait entendre autrement la voix du disparu. Cette étude cherchera aussi à comprendre quel sens de l'histoire ces monologues proposent à travers un processus de fictionnalisation qui joue avec les points de vue, offrant des effets de zoom sur l'infiniment petit de certaines actions et

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

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

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

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

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

La question de l'identité est prégnante dès le début, à travers le nom et la parole du personnage qui l'inscrivent dans la communauté des hommes. Bone signifie « os » en anglais, cet élément dur qui soutient les parties du corps entre elles et qui constitue les restes de l'être après sa mort. Il s'agit de quelque chose qui résiste au temps et montre une trace du corps, ce qui fait justement défaut dans le cas des événements du 11 septembre : les corps sont devenus poussière, au même titre que les documents et les meubles⁴. Bone, lui, résiste à cette absence par sa parole. Face à la force de l'événement, le personnage énonce plusieurs fois son nom : « Bone. / Je m'appelle Bone, je dis ça pour pas oublier » (*JR*, p. 50). Contrairement aux fictions de la perte d'identité qu'évoque Paul Ricœur : « l'ancrage du nom propre devient dérisoire au point de devenir

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

superfétatoire⁵ », ici le nom atteste de cette existence. Au même titre que le déictique « ça », il ancre dans la parole et centralise l'attention sur la question de l'identité qui pourrait se perdre. Cette nécessaire affirmation justifie que le personnage se raconte. Ce nom est relayé par le pronom « je » qui énonce la possibilité pour le personnage d'avoir conscience d'une forme d'identité, mais associé à l'adverbe « rien », il traduit l'impossibilité pour le personnage de passer à une action véritable, de connaître l'ensemble de ce qui se rapporte à l'événement qu'il est en train de vivre, et il crée un doute quant à sa propre existence : « Mort déjà peut-être? / Peut-être déjà mort ce matin? En montant sur la balance? » (*JR*, p. 52) Bone n'a pas pleinement conscience de l'état dans lequel il se trouve. Ses diverses hypothèses relèvent de différentes strates de pensées qui complexifient l'appréhension de la situation par le lecteur / spectateur, mais rendent compte d'un état du personnage au plus proche de l'impact de l'événement.

Dans cette solitude, les propos de Bone dessinent des présences autour de lui, que ce soit par l'évocation ou l'adresse directe. Cette dernière permet de provoquer et soutenir la prise de parole individuelle, mais ce repère peut devenir instable : les autres absents semblent s'immiscer dans la parole du monologueur au présent. Certains personnages sont rapidement évoqués, comme le collectif de la tour et celui de l'avion⁶, qui partagent avec lui le vécu de l'événement et tombent ensuite dans le vide. Une autre est plus présente : Clue, son amour, dont le nom signifie « indice » en anglais. Bone sait avec exactitude que, lorsqu'il se lavait les mains, le souvenir du contact avec son corps l'a conduit à penser à elle. Clue assure ainsi un lien avec la vie intime d'avant, à présent révolue. Bone finit par s'adresser directement à elle, ce qui l'inscrit dans une forme de présence plus immédiate, même si elle n'est qu'éphémère. Le texte évince ensuite la dimension charnelle de ceux qui sont évoqués pour passer à des formes d'adresse à l'autre plus abstraites. Comme si l'autre

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

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

s'était glissé en lui-même, Bone utilise le tutoiement pour se dédoubler et s'encourager à passer à l'action⁷. L'autre est aussi un Dieu, ce qui fait de la parole de Bone une forme de prière par laquelle il implore d'être sauvé. L'autre enfin s'élargit à l'espace de la salle, et ce sont les frontières de la fiction qui sont exploitées : « j'ai sauté, attrapé le fil, celui auquel je tiens, tel que tu me vois, là où tu me prends, qui es-tu? » (*JR*, p. 57) La référence à la vue renvoie à l'assistance, mais le tutoiement rapproche le public d'un Dieu que l'on prend à témoin. La proximité s'intensifie dans un « nous » collectif : « Nous perdons ce que nous sommes, ce que nous serons » (*JR*, p. 57), et enfin « Je t'appelle au secours! » (*JR*, p. 68), ce qui met le public dans la position d'un personnage omniscient qui voit l'impossible. Mais quelle est son action puisqu'elle s'inscrit aussi dans la perte? Cette adresse sert d'interpellation directe. Elle rejoint par exemple les monologues du théâtre grec antique. Prométhée, dans la pièce d'Eschyle, le corps emprisonné, loin de la présence des humains, ne peut que s'adresser aux dieux et les prendre à témoin. À la fin du texte de Melquiot, la perspective se resserre, l'autre désigne la famille, le père et la mère, dans un mouvement de retour à l'enfance. Or, ce mouvement cherche à rejoindre un temps intime plus lointain encore, juste avant la naissance : « Je remonte le long de tes jambes [...] chez moi » (*JR*, p. 83). L'adresse et l'évocation du corps s'allient alors. L'organisation de ces présences montre que la famille prévaut dans l'intimité retrouvée. Retourner dans le ventre de sa mère, c'est d'une certaine manière remonter le temps et retrouver l'origine, mais c'est aussi rejoindre celle qui peut-être est déjà morte — ce que certains passages laissent entendre. Paradoxalement, cette référence très concrète au corps de l'autre est en même temps abstraite puisque impossible. Ces évocations nous permettent donc de repérer des « registres de présence⁸ » à travers l'adresse à des personnages considérés comme présents (Clue), l'adresse à des personnages irréprésentables parce que disparus (la mère), l'adresse à soi, l'adresse à Dieu et l'adresse au monde. Ce système d'adresse met à jour les multiples

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

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

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

Le début de la pièce est marqué par la prégnance de l'événement. L'utilisation du présent permet de toucher au plus près le choc de l'avion dans sa brièveté. Le temps se condense dans l'épreuve : « La seconde qui précède le premier cri » (*JR*, p. 49), cet infime instant avant le basculement. L'auteur se concentre sur l'immédiat, ce qui crée un rythme dans la succession des actions évoquées. Mais le temps s'étire aussi parce que l'auteur, dans le cadre de la fiction, le fait durer pour le comprendre et le restituer : « 8h45. / Heure. / Instant. / Là. / C'est ça » (*JR*, p. 55). Pour le personnage, le temps se resserre, faisant de l'heure un instant, car cet instant est peut-être le dernier; et, en même temps, le temps subjectif passe par le prisme de l'expérience vécue et donne à l'évocation une certaine lenteur. Ce temps dilaté rend compte de la difficulté pour le personnage de saisir ce qui se produit en direct. L'action n'est pas longuement décrite mais laisse sourdre des anomalies : « je sors des toilettes les mains trempées et lentement je cours vers » (*JR*, p. 49); le temps semble ralentir ou le corps s'engourdir dans cette course qui traduit le choc de l'événement et la difficulté de lui faire face. Lorsque Bone joue au funambule entre les deux tours, l'avenir est encore possible⁹, mais peu à peu se superposent, à cette vague chronologie des faits, des flash-back

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

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

Cette confusion s'applique de la même manière à l'espace. Le premier espace évoqué est précis, restreint et quotidien : le lavabo. Le regard du personnage se pose sur ses mains, le blanc de l'émail, la brillance de l'inox, la stabilité de ces éléments qui montre que le geste a été maintes fois répété et qu'il se répète de manière exacte. Le regard de Bone se fixe sur l'objet, dernière image avant l'événement qui se multiplie¹⁰, comme si une conscience cherchait à restituer précisément ce qui a pu s'y passer pendant quelques secondes. Il évoque à cet instant précis la caresse de sa main contre son autre main, qui avive le souvenir de Clue. L'évocation du lieu fermé va s'ouvrir à un autre lieu, celui de l'intime, défini uniquement par la rencontre avec Clue. De plus, la difficulté de restituer le lieu au moment de l'impact tient au fait que le personnage, ne comprenant pas la situation, l'interprète¹¹. Le lieu est devenu tout à coup insolite et crée un effet de réel en s'ouvrant aux souvenirs de la vie collective. Les visages familiers appartenant au collectif de la tour sont condensés dans l'expression « condoléances aux étages supérieurs », synecdoque qui lie étroitement ces gens à l'étage. Le personnage cherche alors une issue. Cette fuite est motivée par le refus de partager la descente avec les autres :

Je veux me sauver.

Je cherche le fil.

Il doit y avoir un fil pour sortir de là, autrement.

Être sûr d'en sortir seul et sur le fil, dernière cartouche, un don de soi à soi, une tenue de funambule plutôt qu'un torse inconnu dans un ascenseur, contre lequel prier.

J'ai besoin du ciel.

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

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

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

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

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

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

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

Cette parole refuse l'évocation, qui se fait quand même par le biais d'une sensation olfactive. La répétition déploie l'idée par association¹² : les termes répétés s'imbriquent les uns aux autres, créant des chaînes associatives. Le personnage a conscience de ses répétitions : « J'en ai déjà parlé [...] je ressasse » (*JR*, p. 64). Il commente ainsi sa manière de dire et la difficulté de la restitution et de la prise de conscience. Il voudrait être précis quand cela est possible : « Entre moi et le vide, tout à dire de ce rien » (*JR*, p. 65), mais se mêlent au récit des commentaires *a posteriori*. Les strates discursives deviennent difficilement dissociables. S'y ajoute aussi une dimension intertextuelle : le personnage évoque l'avion et tout aussitôt un film, ou encore le chiffre qui figure sur l'avion devient une énigme à élucider. Tous ces éléments restituent la pensée du personnage, ses connaissances et ses non-dits qui tissent des liens avec l'événement. L'auteur rend compte de la confusion de sa pensée en associant des éléments disparates, ou montre parfois sa compréhension immédiate : « Compris » (*JR*, p. 49). Le verbe seul traduit le choc, le pronom « je » s'effaçant devant le flash de l'information. Peu à peu, non seulement le personnage prend conscience de la situation, mais il réalise ce qu'il perd et en vient à regretter certaines actions passées (« J'ai été méchant / J'ai été lâche » [*JR*, p. 69]), de même que les gestes qui n'ont pas été faits (« manque une valse / Manquent les albums de famille » [*JR*, p. 73]). Dans ce dernier cas, les mots absents de la phrase traduisent ce manque, le pronom de la première personne n'apparaît plus, Bone s'éloigne de lui-même. Quand le mot s'évince, la parole se fait cri, cri de la naissance ou cri ultime. Comme un enfant prématuré dont la vie s'éloigne, Bone retourne dans le ventre de sa mère, morte trop tôt. Retourner dans le ventre, c'est revenir à l'origine pour une autre naissance. Sa parole s'étire à nouveau lorsqu'il évoque la disparition de cette mère. La proximité de sa

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

propre mort lui fait mieux saisir les enjeux de ce passage, de ces minutes ultimes, et sa parole se déverse dans un récit étale¹³.

Ainsi, le texte relève moins du ressassement que d'une prise de conscience progressive, à travers une forme rhapsodique. Cette forme, au sens où l'entend Jean-Pierre Sarrazac¹⁴, conduit à penser le drame comme un ensemble hétérogène dans lequel la permanence d'un geste serait assurée par la profération, une adresse au présent, un dire qui subsiste et se fait entendre sur scène. Cette parole ne traduit pas la dislocation du sujet parlant telle qu'elle a été poussée à son paroxysme dans le théâtre de Beckett, où le travail sur le récit s'accompagne d'une recherche du moi dans l'incapacité de se dire et dans une progressive mise à distance de ce moi. La parole de Bone devient une forme de résistance. Le personnage semble se ressaisir et résister en proférant sa parole ultime. La parole étirée ou condensée traduit véritablement une forme de respiration haletante, issue d'un corps, mais aussi un vertige face au vide à venir.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La parole d'Horovitz est simple dans la restitution de l'événement, mais il introduit aussi quelques figures poétiques (« entre le feu et le pavé », « couple de virgules », « pas de filet de trapéziste en vue ») et des commentaires (« télé-réalité extrême », « jeunes âmes sans espoirs »). Or ces derniers mots ne concourent pas à un effet de personnage, mais renvoient à l'opinion de l'auteur. Ce caractère hétérogène de la parole correspond au principe du récit autobiographique qui, selon Philippe Lejeune, est un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité¹⁵ ». L'inscription d'Horovitz dans l'événement va changer sa perception du monde. Une sorte de désenchantement marque son propos. L'ironie se retrouve tout au long du texte comme si l'auteur cherchait le ton juste pour parler de la catastrophe. Cet humour est le moyen de se cacher partiellement et sert de barrage contre l'émotion. Peu à peu, le récit des événements laisse plus de place aux réflexions sur la guerre, la mort et la transmission familiale. La reconstruction crée des connexions, des causalités qui n'existent pas

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

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

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

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

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

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

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

Les seuls témoignages qui échappent à l'archivation, ce sont ceux des victimes, non pas des morts ou des cadavres (il y en eut si peu) mais des disparus. Les disparus résistent au travail de deuil, par définition, comme l'avenir et comme les fantômes les plus obstinés. Le disparu de l'archive, le fantôme, le revenant, c'est l'avenir¹⁶.

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

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

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

ce qui est décrit devient celle du lecteur; ce qui était passé a soudain le relief du présent¹⁷ ». Dans les deux textes, le présent est justement utilisé pour restituer des actions passées et imposer sa temporalité. De plus, « l'hypotypose donne une série de détails, une vision fragmentaire composée d'une succession de sensations précises¹⁸ ». Ce détail des actions accomplies a déjà été souligné dans notre analyse. L'hypotypose se caractérise par ailleurs par un effacement du narrateur, relayé ici par la présence de l'acteur qui prononce le monologue. Si le corps de l'acteur, par ses mouvements, produit du sens, sa parole, par le biais de l'hypotypose, amène une dynamique supplémentaire. En effet, selon Henri Morier, cette figure de style est « fixation d'une essence dynamique¹⁹ ». Il ajoute encore : « Notre esprit contemplatif passe et repasse le fil d'une série d'actions limitées afin de percevoir les principes qui demeurent au cœur du changement²⁰ ». Anne Ubersfeld évoque d'une autre manière ce mouvement de la pensée : « Le locuteur regarde le monde, celui des hommes et celui de la nature, et il s'abstrait de son drame présent, oppressant; il rêve ou il contemple²¹ ». Le personnage est dans l'événement, mais il s'en soustrait, oscillant entre l'histoire en train de s'écrire et un monde de pensées aux limites du monde. Dans cet espace frontière, les éléments évoqués, au même titre que les personnes, sont des témoins prêts à prendre la parole et à assurer le relais du vécu du personnage. Pour le lecteur / spectateur, les images proposées entrent aussi en résonance avec les images de l'événement diffusées à la télévision ou dans les journaux. Horovitz demande, dans le paratexte initial, d'éviter d'utiliser ces images. Le théâtre reste pour lui un outil de médiation avec le réel mais surtout de réinvention. La photographie fixe l'événement et concourt à l'élaboration d'une mémoire collective, mais

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

18. *Ibid.*, p. 120.

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

20. *Ibid.*

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

ce théâtre cherche à reconstituer, par une parole individuelle, les à-côtés de l'Histoire. Chaque fois, le spectateur prend le relais d'une parole défaillante, incapable de traduire le choc du vivant, en s'appuyant sur les images mentales provoquées par cette parole. Pour Ubersfeld : « ce qui est donné dans l'espace théâtral, ce n'est jamais une image du monde mais l'image d'une image. Ce qui est imité n'est pas le monde, mais le monde repensé selon la fiction et dans le cadre d'une culture et d'un code²² ». La parole rend compte du retrait de l'image et de l'absence des disparus.

La narration fortement imagée par l'hypotypose est renforcée ou soutenue par une présence musicale à la scène. Ubersfeld souligne que l'hypotypose « réclame du lecteur, mais aussi et surtout de l'acteur, d'être entendu dans toutes ses dimensions poétiques et plus particulièrement musicales²³ ». Au théâtre, une parole se fait entendre et les deux dramaturges, en choisissant le monologue, ont opté pour cette dimension musicale. Elle s'inscrit dans la langue par le principe de la répétition mais aussi par deux références explicites. Chez Melquiot le « *Te deum* » fait à la fois référence à la musique et à un rythme produit par la répétition. Horovitz précise dans le paratexte : « *Entre les temps, on entend le carillon d'une horloge ou peut-être d'une église* ». Le carillon ne fait pas que ponctuer le temps, il s'ouvre aussi à une dimension religieuse. La référence au sacré est commune aux deux textes, tout comme le rapport à la mère, dimension originelle perdue. Gaïa la mère est aussi la terre dans une dimension mythologique. Nous pouvons alors observer la force visuelle et auditive de la métaphore, sa possibilité de réinventer le réel pour mieux le rendre sensible.

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

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*, p. 139.

vécu. Ces interférences sont sans doute les ressorts du drame où l'être humain est confronté à l'inéluctable mouvement de l'Histoire. Giovanna Borradori rappelle combien les new-yorkais ont été précipités « dans un chaos existentiel et sensoriel²⁴ », fait d'une odeur tenace qui a persisté pendant des semaines mais aussi du hurlement des sirènes couvert habituellement par le bruit des avions. Si la voix des disparus ne se manifeste pas directement, celle du monologueur en porte témoignage. Le corps de l'acteur peut faire entendre les stigmates de cette souffrance. Sa voix est le relais de toutes ces voix et son corps est à l'image de tous ces corps disparus. La musique peut renforcer cette fonction de relais. Le monologue est peut-être plus propice à rendre compte du travail de la mémoire. Dans le dialogue, il se produit quelque chose au présent dans la rencontre avec l'autre. Dans le monologue, il ne se passe quelque chose qu'avec soi ou l'autre en soi par la mémoire. Habermas évoque à son arrivée à New York le « poids réel de l'événement », « l'épouvante », la « dépression abattue sur la ville », le « sentiment d'angoisse vague et un état d'alerte sans objet²⁵ ». Melquiot et Horovitz cherchent à transcrire un événement dont ils furent les témoins mais aussi à surmonter, par le détachement que provoque l'écriture, la peur de la mort.

Contrairement à la forme de l'oratorio qui fait entendre une voix collective²⁶, nous avons choisi de nous intéresser à des textes qui donnent la parole à une voix individuelle et qui gardent la possibilité de construire un personnage. La pièce de Melquiot fait entendre une parole testamentaire, au sens où celui qui parle va disparaître ou est déjà disparu, mais cette parole, peuplée de présences d'autrui, est au présent et la force du théâtre est de la faire entendre. Horovitz donne la parole aux autres parce que ces personnes ont été en contact avec ses enfants et que leur parole a ensuite circulé jusqu'à lui. Dans les deux cas, des auteurs témoignent d'un événement qui a été vécu, de manière immédiate mais médiatisée, par des millions de personnes. Or, face à cette multitude, le théâtre a

24. *Ibid.*, p. 83.

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

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

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

En moi aussi, bien des choses ont été détruites que je croyais devoir durer toujours et de nouvelles se sont édifiées donnant naissance à des peines et des joies nouvelles que je n'aurais pu prévoir alors, de même que les anciennes me sont devenues plus difficiles à comprendre²⁷.

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

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

11 Septembre 2001
de Michel Vinaver.
Une reconstruction testimoniale
dans un espace polyphonique



Le 11 septembre 2001, l'impact de 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'image¹ ». Cette citation de Jorge Lozano résume avec exactitude et concision la singularité de ces attentats : ils ont donné lieu à un direct télévisuel planétaire.

Pour la première fois, un acte pernicieux d'une ampleur historique est représenté en boucle devant nos yeux horrifiés, et nous sommes médusés et incapables d'exprimer nos émotions. Face à l'imprévisibilité d'une telle catastrophe, nos propres expériences ne nous permettent pas de comprendre. Notre représentation de l'événement doit alors s'effectuer par la réactivation de références culturelles nous permettant de combler

1. Jorge Lozano, « Sémiotique de l'événement et explosion », Daniel Dayan [dir.], *La terreur spectacle. Terrorisme et télévision*, Bruxelles, De Boeck, 2006, p. 75.

momentanément le vide devant lequel nous nous trouvons. Ainsi les témoignages de presse sont truffés de références à la Bible, à l'histoire ou encore au cinéma. Il faut dire que s'ajoute à cela, par le biais des médias, une scénarisation stéréotypée entraînant un glissement rapide vers une image emblématique qui désamorce la violence réelle de l'image indicielle². Cette iconisation de l'événement, accélérée notamment par la censure du gouvernement américain interdisant de photographier les morts, conduit à son esthétisation. L'image ainsi véhiculée se trouve désintellectualisée.

Nous analyserons, dans ces pages, *11 septembre 2001*³ de Michel Vinaver. Cette pièce nous permettra de mieux comprendre le jeu des voix impliqué dans la reconstruction textuelle et testimoniale de ces attentats. Cette œuvre originale s'inscrit dans un désir de rationalité et d'équité qui s'oppose à l'exacerbation de la dimension agonique du *pathos* associé à l'événement. Ainsi, l'auteur élude le *pathos* par la voie d'une construction plurielle : il confronte les points de vue dans une lutte acharnée conte le temps et l'oubli.

Théâtre-événement et reconstruction textuelle

L'œuvre de Michel Vinaver cherche à rendre compte des événements fondateurs de notre époque. Il conçoit son théâtre comme un théâtre-événement qui porte sur le monde tout en jouant sur une importante dimension formelle. La dynamique de la plupart de ses pièces repose sur un mouvement dialectique : microcosme contre macrocosme, le quotidien des gens ordinaires contre le travail des multinationales et des médias. En mettant l'actualité en perspective, sous forme de collages d'extraits de presse, de citations ou de publicités, Michel Vinaver ne donne pas de

2. Noël Nel, « De la médiatisation télévisuelle des massacres », Gérard Nauroy [dir.], *L'écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe. Des mondes antiques à l'aube du XXI^e siècle*, Berne, Peter Lang, coll. « Recherches en littérature et spiritualité », 2004, p. 264.

3. Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, dans *Théâtre complet. Tome 8*, Paris, L'Arche 2003, p. 130-181. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention 11.

leçon, mais nous invite à prendre conscience de ce qui se passe autour de nous. Il cherche à nous « émouvoir », c'est-à-dire à nous distancier de notre propre situation, et ainsi nous libérer un tant soit peu de nous-mêmes⁴.

11 Septembre 2001 est présenté par son auteur comme une pièce de théâtre lyrique. La richesse du texte et sa structuration segmentée en font un extraordinaire matériau d'analyse. De plus, la musicalité inhérente au choix des mots et le cadre symbolique dans lequel évoluent les protagonistes en font, sans qu'il soit nécessaire de lui superposer un chant, une œuvre lyrique.

Par ailleurs, notons que le thème de la religion est omniprésent dans la pièce. La structure du texte se présente comme un livret d'oratorio ou de cantate, qui sont deux formes de musique lyrique religieuse. De plus, la note liminaire au livret réfère ouvertement aux *Passions* de Jean-Sébastien Bach en comparant le rôle du journaliste à celui de l'évangéliste. Le contexte immédiat des événements nourrit probablement cette référence religieuse : rappelons qu'il s'agit d'un attentat qui se réclame d'une guerre de religion et que la culture américaine elle-même est très religieuse.

Reconstruction textuelle de l'événement

La temporalité de la pièce suit celle de l'événement. La pièce s'ouvre *in media res*, sur des attentats imminents — nous avons droit à la voix masculine au « léger accent arabe » d'un des terroristes au moment où il détourne le vol n°11 d'American Airlines — et s'achève sur une question en suspens : « et maintenant et maintenant et maintenant ». Bien que la pièce soit construite sans pause et que les situations se succèdent à un rythme effréné, il est possible de discerner huit grands mouvements. Le chœur intervenant tout au long de la pièce, il sera traité dans une seconde partie du développement.

4. Concernant l'écriture théâtrale de Michel Vinaver, voir le dossier spécial qui lui est consacré sur www.theatre-contemporain.net.

Tout d'abord, il y a le crash des deux avions (11, p. 141-145). Dans cette première partie, qui est avec la dernière la plus longue de la pièce, l'événement est mis en scène, contextualisé. Ce passage est singulier au regard du reste de la pièce, car il fait intervenir neuf protagonistes différents. De plus, c'est le seul passage qui comporte des didascalies (cinq mentions de « silence » et deux mentions de « bruit de crash d'un avion »). C'est une véritable introduction, là où tout commence. Au début, le spectateur est confronté à un magma d'éléments disparates qui n'entrent pas forcément en relation. Le chœur intervient progressivement jusqu'à ce que les deux avions se soient encastés et que George W. Bush prenne la parole.

Commence alors la seconde partie (11, p. 145-149). On y entend le discours de George W. Bush, constitué d'extraits de son allocution de 14h35, le 11 septembre 2001. Ce discours est continuellement entrecoupé par le chœur, qui accentue ainsi la violence des propos tenus par le président des États-Unis. La troisième partie (11, p. 149-153) exploite une dimension testimoniale. C'est en quelque sorte l'univers pathético-médiatique qui s'exprime ici. À la parole du journaliste, qui apparaît pour la première fois, s'ajoutent celles des rescapés de la tour sud. Plus que le propos, c'est l'acte de témoigner, de partager un vécu dans la sphère publique qui est important.

Le quatrième mouvement (11, p. 153-159) présente différentes séquences de l'événement. La voix du journaliste alterne avec la lecture des feuillets d'instructions donnés aux terroristes. Paradoxalement les isotopies de l'horreur, du chaos et du carnage sont exprimées par le journaliste, tandis que les feuillets n'évoquent quant à eux que divinité, vie et paradis.

La cinquième partie (11, p. 159-165) est consacrée à une succession de témoins qui s'étendent sur leur propre expérience de l'évacuation des tours. La sixième (11, p. 165-169) constitue quant à elle une rupture, puisqu'elle fait intervenir d'une part des courtiers s'inquiétant de l'état du marché financier, et d'autre part Mohammed Atta effectuant son testament, soucieux que ses dernières volontés soient respectées. L'espoir renaît dans la septième partie (11, p. 164-173) où un groupe de collègues témoignent de leur chance d'être vivants grâce à l'étourderie

de l'un d'entre eux. Et la pièce s'achève (11, p. 173-181) sur un dialogue entre Ossama Ben Laden et George W. Bush, constitué en grande partie de répliques et de fragments de discours (datant du 7 octobre 2001) qui se répondent presque mot pour mot. Puis, une voix de jeune femme intervient dans une ultime réplique.

La reconstruction textuelle des attentats s'effectue donc par une structuration subtile des voix qui tente d'esquisser un panorama complet des acteurs et des témoins.

L'esthétisation de la parole par le jeu des voix et de la polyphonie

Le texte dialogué assume surtout une fonction dramatique. *11 Septembre 2001* est une œuvre très courte d'environ trente pages, faisant intervenir vingt-huit protagonistes différents. La pièce est très statique, beaucoup plus musicale que scénique. L'auteur demande par ailleurs dans une note liminaire à ce que les noms des personnages soient vus et lus au même titre que les paroles prononcées. Les acteurs et le décor étant ainsi textualisés, il s'agit donc d'une véritable *scéno-graphie*.

Les voix oscillent entre hommes et femmes, terroristes et otages, victimes et rescapés. D'un point de vue testimonial, Vinaver mêle allègrement témoignages réels et inventés dans une esthétique singulière du collage. En effet, les voix ne s'enchaînent pas logiquement, comme le veut la construction classique des échanges au théâtre, mais s'interrompent régulièrement. L'ensemble de la pièce se constitue dialectiquement, en établissant une égalité entre ses parties, bannissant les dialogues didactiques (supériorité de l'un sur l'autre) ou polémiques (concurrence des positions)⁵. L'auteur observe de cette manière une neutralité dans la confrontation des points de vue sur le traitement de l'événement.

Les dialogues reposent sur une alternance de questions-réponses, d'assertions, d'exclamations ou encore d'injonctions. Afin d'éviter que

5. Françoise Argod-Dutard, *La linguistique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1998, chapitre 7.

certaines répliques construites sous la forme de tirades ne viennent ralentir le mouvement global du texte, le chœur intervient sous forme de stichomythies, dans une sorte de duel verbal, accélérant de cette manière le rythme de la pièce :

BUSH

C'est la liberté qui elle-même
A été attaquée ce matin par un lâche sans visage
Et la liberté
Sera défendue

CHŒUR

Amid Horror and Disbelief

BUSH

Je veux rassurer le peuple américain

CHŒUR

How Have You Been?
We're Out
Get Away from it All
Well
For an Hour or Two

BUSH

Qu'on ne s'y trompe pas

CHŒUR

The People You Need are Only a Touch Away
Attackers Neither Mad nor Desperate

BUSH

Les États-Unis vont traquer
Et châtier
Ceux qui sont responsables de ces actions méprisables
(11, p. 145-147)

Dans *11 septembre 2001*, deux voix se singularisent de l'ensemble de la pièce par leur statut fonctionnel : celles du journaliste et du chœur.

Le rôle du journaliste est précisé dans la note liminaire de la pièce. Il est celui qui prend en charge le récitatif, fonction qui, selon Vinaver, « peut faire penser à celle de l'évangéliste dans les *Passions* de Jean-Sébastien Bach ». Sa parole donne un point de vue rationnel de l'événement :

JOURNALISTE

Dans l'incertitude sur ce qu'il y avait de mieux à faire
 Certains partirent d'autres restèrent
 Certains s'engagèrent dans la descente et quand ils entendirent l'annonce
 Remontèrent
 Les décisions prises en ces instants se sont révélées capitales
 Parce que beaucoup de ceux qui résolurent de rejoindre leur poste de travail
 Périrent lorsque le deuxième jet s'abattit sur la tour sud
 Environ une heure s'écoula
 Entre la première frappe et l'affaissement de la dernière des deux tours (11, p. 153)

Cet extrait permet de mieux saisir la singularité de la voix du journaliste par rapport à l'ensemble de la pièce. Ce qu'il dit n'a aucun rapport avec ce qui précède ou ce qui suit; ses prises de parole créent de ce fait, au même titre que le chœur, un décalage dans la structure sémantique de la pièce. Cependant, si on regroupe toutes les interventions du journaliste, on obtient un texte cohérent analysant l'événement comme un récit.

JOURNALISTE

Ici où je me tiens ici
 Ground Zero je vois
 Des scènes inouïes de chaos et de peur
 Certains sont vivants d'autres morts certains étaient vivants
 [...]

JOURNALISTE

Des gens ont été vus
 Tombant des plus hauts étages
 [...]

JOURNALISTE

Volontairement
 Ou était-ce le souffle
 Saura-t-on jamais? (11, p. 149)

Ce discours masqué par sa segmentation forme une sorte de lien invisible tout au long de la pièce. Sa cohérence n'est pas flagrante mais

sa tonalité identique en fait une ligne conductrice pour l'expression de l'événement dans l'œuvre.

Le chœur nécessite également un traitement à part car il n'intervient pas dans le déroulement de la pièce. Formellement, ses interventions ressemblent à des psaumes, c'est-à-dire à des suites de versets qui n'ont pas forcément de rapports sémantiques entre eux. Le chœur endosse la fonction esthétique de la pièce. Largement marqué par la prosodie, il vient commenter et se moquer de l'action principale, bien qu'il n'en fasse pas partie. Le chœur n'adhère même pas à l'intrigue par la langue, car ses propos sont énoncés en anglais. Ses fréquentes interventions inopinées introduisent même un élément comique dans la pièce, comme cette référence à une publicité du groupe hôtelier LHW : « une dernière nuit dans un des plus grands hôtels du monde ».

CHŒUR

One More Night
The Ultimate Check-out
Enjoy a Complimentary Fourth Night
At One of
The Leading Hotels of the World
Rising and falling
A Boom a Bust
The Slump but a Rebound (11, p. 137)

De même, on retrouve ce procédé d'écriture en collage cher à Vinaver, sous la forme d'un bulletin de nouvelles qui nous interpelle sur la prégnance des discours médiatiques dans la sphère publique :

CHŒUR

Memo from Wall Street Even Harder Path Ahead
Oracle Chief Sees Few Survivors in PC Shakeout
Abrasive Day in Court Kabul in an Extraordinary
Collision of Cultures (11, p. 143)

Dans sa propre conception du théâtre, M. Vinaver privilégie la dimension auditive⁶ mais aussi musicale, qui est ici assurée par le chœur. Dans l'extrait suivant, et toujours dans cet esprit d'intertextualité, il détourne le *nursery rhyme* « London Bridge is Falling Down » mais aussi le *clickety clack* sous l'expression de « Jackety Jets » :

CHEUR

Hi
 Jacked
 Hi
 Jacked Jets Jackety Jets
 Hijacked Jets
 Hi
 Jets Hit Trade
 World Weird
 Worderly Trade
 Pentagon
 Twin Towers
 Falling Down Falling Down Falling
 Gone
 The Twin Towers Are Falling Down Falling Down
 Falling Down (11, p. 145)

Les rapports entre polyphonie et théâtre dans *11 septembre 2001* rappellent que le dialogisme n'est pas intrinsèquement objet esthétique mais bien expression d'une « esthétisation » de la parole.

« Les interstices de la mémoire »

Vinaver mêle bourreaux et victimes afin d'ouvrir un espace de réflexion, celui de la confrontation des points de vue et des perceptions. Sa recherche testimoniale dépasse la simple volonté d'informer dans une lutte contre le temps et l'oubli. L'importance de la mémoire est centrale dans son œuvre. Ainsi, lors d'une entrevue donnée à l'occasion

6. « Je commence à croire que ce que je fais est un théâtre d'écoute plus qu'un spectacle, un théâtre qui n'a pas trouvé de metteur en scène intéressé à basculer les hiérarchies, à privilégier la dimension auditive ». (Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, Editions de l'Aire, 1982, p. 298)

du festival de la mousson d'été 2004, il confirmera au sujet de *11 septembre 2001* que

ceux qui ont vu ça se souviendront toujours. Mais pourtant, la mémoire s'estompe. On se souvient de points forts, mais ce qui est dans les interstices se dissout. Ce qui m'intéressait, c'était les interstices. Le secondaire, qui constitue la substance même de la chose. Conversion de la mémoire première en un objet conventionnel. Il y a peut-être un devoir de fixer. Imiter, reproduire⁷.

Vinaver réussit ainsi à contourner l'immensité de l'événement par la fragmentation. De même, en faisant coexister plusieurs mondes dans son texte, il parvient à en donner une vision globale.

La quasi-absence de didascalies, marques théâtrales de la voix du dramaturge dans l'œuvre, conduit à une absence d'indications scéniques sur la situation spatio-temporelle de la pièce ou encore sur le jeu et l'énonciation des personnages. Vinaver revendique, dans les entrevues accordées à propos de *11 septembre 2001*, ne pas se trouver dans les répliques qui composent sa pièce. Cependant, il semble clair qu'en tant que maître de l'ouvrage il est nécessairement partout et nulle part à la fois, car il est l'architecte de la pièce, celui qui permet à ces voix de dialoguer ensemble.

Face à cette réalité multiple, Vinaver semble ne pas prendre position. Il se contente d'épingler avec ironie le fonctionnement d'un système qui s'enraye quelquefois, comme dans cet ultime monologue entièrement inventé :

VOIX DE JEUNE FEMME

Bien sûr oui bien sûr il aurait fallu que j'y sois au bureau
Dieu merci Tommy a eu son indigestion il a vomi

7. « Le festival de la mousson d'été » qui se tient chaque année à Pont-à-Mousson en Lorraine contribue à la mise en œuvre d'une idée européenne du théâtre en encourageant les rencontres théâtrales internationales. Pour plus d'informations concernant l'intervention de M. Vinaver à la « mousson d'été 2004 », voir <http://www.theatre-contemporain.net/mousson/2004/vinaver.htm>.

toute la nuit

J'étais vraiment inquiète Paul me dit tu pourrais
pour une fois rester à la maison prendre un peu
de repos

Je peux pas lui faire ça à M. Gainsborough Paul
je lui dis il y a ce meeting de clôture à dix heures
M. Gainsborough compte sur moi pour mettre la
dernière main à ses dossiers les ultimes menus
détails ce sont parfois les plus épineux

Dans ce type de négociation

Sept milliards de dollars en actions et trois et demi
comptant plus quatre milliards huit cent mille de
dettes une opération assez faramineuse

Il y aura toujours un meeting par-ci un meeting
par-là chérie Paul me dit M. Gainsborough com-
prendra regarde-toi dans la glace t'as une mine de
détournée je te jure

Bon je dis

Et maintenant et maintenant et maintenant (11, p.181)

Cette dernière réplique n'a pas pour vocation d'informer, d'imiter ou de représenter le réel. Elle cherche à accéder à une certaine forme (et l'ironie joue ici tout son rôle) permettant de lier l'abstrait de l'œuvre au concret de l'ensemble des récits du 11 septembre, et cela dans une ultime interrogation sur notre capacité de réception.

Au terme de cette analyse, il convient d'effectuer un retour sur un des aspects de ces attentats : leur scénographie. En effet, l'importance du spectacle auquel ces attentats ont donné lieu, par le biais de la télévision, conduit à un brouillage tant sur la forme que sur le fond. Le direct induit une proximité et une simultanéité ne permettant pas d'effectuer le recul nécessaire au traitement de ce type d'événement. Le téléspectateur devient un témoin immédiat et privilégié (car il reste en dehors de la zone de risque) de l'événement. Il adhère, sans nécessairement y croire, à une communauté de témoins garante de son authenticité. Le découpage en trois séquences des événements (crash 1, crash 2, effondrement) gradue l'émotion. À la stupeur succède l'angoisse, puis la colère. La thèse de

l'accident s'effondrant avec le crash du second avion, le cadre pathémique⁸ de l'accidentel laisse place à l'angoisse de l'attentat.

La reconstruction de l'événement est avant tout liée à l'exploitation par les médias de la force esthétique et symbolique de cette catastrophe⁹. Sa globalisation, lexicalisée sous l'appellation « 11 septembre 2001 », nie d'une certaine façon sa réalité humaine.

Par l'entremise de la forme qu'il exploite, Michel Vinaver réalise bien plus qu'un travail d'artiste. Traiter un événement comme celui-ci, c'est risquer à tout instant de glisser dans le compassionnel et ainsi de ne pas réussir à adopter une position formelle. Le théâtre-événement qu'il défend est un théâtre qui interroge la forme, et pas uniquement le contenu. Dans *11 septembre 2001*, il ne s'agit pas seulement de traiter de l'événement pour ce qu'il est en tant que tel dans la *doxa*, mais bien pour ce qu'il faudrait qu'il soit. En réunissant des voix réelles et fictionnelles, divergentes par leurs points de vue, Michel Vinaver tente de tisser, à partir de l'anecdotique, une toile universelle.

8. Le terme « pathémique » est emprunté à la terminologie d'Herman Parret, développée dans son ouvrage *Les passions, essai sur la mise en discours de la subjectivité* (Mardaga, Bruxelles, 1986, 200 p.), et renvoie aux passions interpersonnelles construites autour d'une axiologie modélisée par le devoir et le pouvoir.

9. Michael Rinn, *Émotions et discours. L'usage des passions dans la langue*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, 374 p.

Isabelle Vanquaethem
Université catholique de Louvain /
Aspirante FNRS

La Petite suite au 11 septembre
d'Henry Bauchau.
Une réponse poétique au discours
médiatique et à sa « folie d'images »

Dans son journal intitulé, d'après le nom de sa rue, *Passage de la Bonne-Graine*, l'écrivain belge Henry Bauchau témoigne de ce qu'il a ressenti en regardant les tours de Manhattan s'effondrer le 11 septembre 2001 : « Les images sont si fortes, l'événement si brutal que dans un premier temps ils écrasent la pensée et le sentiment¹ », écrit-il le soir des attentats. En cela, le saisissement d'Henry Bauchau converge avec celui d'une majorité des spectateurs devant leur écran : la violence répétitive des images, leur itération stérile, le suspense intentionnel du son pendant la retransmission de l'effondrement des tours — qui empêche la scène d'être médiatisée par une voix qui lui donnerait sens —, ont pour conséquence de provoquer un état de stupeur et d'aphasie

1. Henry Bauchau, *Passage de la Bonne-Graine*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 386. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *PBG*. Les strophes seront signalées par l'abréviation *s.*

collective qui ne permet pas de penser ce qui se déroule sous les yeux de chacun. Sur le moment, le corps politique, frappé de mutisme, laisse la main au discours médiatique qui, répétant son impuissance face aux images qui défilent, souligne les limites de la parole face à l'événement.

Dans les jours qui suivent, Henry Bauchau évoque la « tristesse secrète, inatteignable » (*PBG*, p. 390) que l'événement lui a causée, ainsi qu'« une résistance au travail habituel » (*ibid.*) qui le surprend : il déplore notamment de passer trop de temps à « lire les journaux, écouter les nouvelles » (*ibid.*) plutôt que de se consacrer à l'écriture. Le 11 septembre a irrémédiablement introduit une rupture dans la temporalité, dont les effets vont se faire ressentir à long terme : dans son journal des années 2002-2005, *Le présent d'incertitude*, Bauchau évoque l'état de « fausse alerte permanente² » que les attentats de Manhattan ont inauguré, reprenant cette expression de Nietzsche pour traduire l'habitation spécifique du temps propre à notre époque, où le présent ne se vit que dans l'angoisse d'une éventuelle plus grande catastrophe à venir. C'est d'ailleurs la caractéristique qui, selon Jacques Derrida, a fait de ce 11 septembre un *major event* : « la blessure reste ouverte par la terreur devant l'*avenir*, et non seulement devant le passé³ ».

En réponse au silence plombé des images ou, à l'inverse, à l'omniprésence du discours médiatique, relayant celui des maîtres qui peu à peu s'accaparent la force symbolique de la catastrophe, Henry Bauchau se lance, dans le courant du mois d'octobre, dans l'écriture d'un long poème en vers libres qu'il publie en ouvrage en janvier 2003 sous le titre : *Petite suite au 11 septembre*⁴. Il suit ainsi une impulsion artistique qui se manifesterait également chez nombre de ses contemporains :

2. Henry Bauchau, *Le présent d'incertitude*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 70. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *PI*.

3. Jacques Derrida et Jürgen Habermas, *Le concept du 11 septembre. Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2004, p. 148.

4. Henry Bauchau, *Petite suite au 11 septembre*, Bruxelles, Le Grand Miroir, 2003, 42 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *PS*. Une première version de ce poème est parue

beaucoup se mirent à écrire, analyse Marie-José Mondzain, comme si l'écriture redevenait la seule issue pour sortir du silence et de la prosopopée allégorique des tours. La violence du terrorisme, comme celle de toute dictature, frappait à la fois la vie réelle des victimes et la vie imaginaire des vivants⁵.

Le premier objectif poursuivi par le poète consiste dès lors à réintroduire une voix poétique dans cette période post-11 septembre, qui puisse médiatiser l'acte commis par les terroristes et ses conséquences dramatiques autrement que les voix journalistiques ou dirigeantes. Deuxièmement, en réponse aux « suites de plus en plus déplorables de cet événement » (*PI*, p. 46), l'écrivain entend, par la « petite suite » qu'il choisit de lui donner, remettre le temps en mouvement en intégrant le 11 septembre à une historicité et une logique narrative plus larges, ce que lui permet plus qu'à d'autres son grand âge : Henry Bauchau, né en 1913, a en effet traversé l'histoire du XX^e siècle. Enfin, l'écriture poétique offre à Bauchau et ses lecteurs la possibilité de contrer la violence du crash des avions, dans la sphère représentative, par la force évocatrice de l'image poétique et par l'insertion de ce qui est ressenti comme un « désastre » (*PS*, s. 8) dans un système signifiant plus vaste : un imaginaire qui tient compte, en creux, d'une « fêlure⁶ » introduite par les attentats terroristes.

Enjeux d'une écriture poétique

C'est par le biais d'une écriture basée sur l'écoute et la patience que Bauchau se positionne en réaction à l'appauvrissement de l'image et du

dans le numéro spécial des *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, « Apocalypse now. Depuis le 11 septembre 2001, qu'est-ce qui a changé dans le rapport de l'imaginaire avec le réel et le symbolique? », n° 101-102-103, automne 2002, p. 59-62. Une version postérieure à celle qui nous a servi de référence a en outre été publiée dans le dernier recueil de poèmes d'Henry Bauchau : *Nous ne sommes pas séparés*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 28-33. Ayant fait l'objet d'un important émondage — la dernière partie du poème s'étant convertie en un poème indépendant, *Madame Jupiter* (p. 41-42) —, cette dernière version nous a cependant semblé moins riche dans le cadre de notre analyse. Nous avons donc privilégié la version de 2003 : ayant fait l'objet d'une édition spécifique, nous présumons qu'elle apparaissait aux yeux de l'écrivain comme un aboutissement en soi.

5 Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer?*, Paris, Bayard, 2002, p. 86.

6 Myriam Watthee-Delmotte, « Henry Bauchau. *Petite suite pour le 11 septembre* », *Les Cahiers Internationaux de Symbolisme*, n° 101, 102, 103, automne 2002, p. 64.

mot dans les discours médiatiques et politiques. En 1987, dans son recueil d'essais *L'écriture à l'écoute*, Bauchau écrit :

Devant la formidable inflation verbale des médias et surtout de la publicité, qui use, érode et affadit le langage par le caractère répétitif de ses effets de choc, la poésie n'a pas d'autre voie que de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu », ainsi que l'a dit ou prophétisé Mallarmé⁷.

Par son écoute attentive, la parole poétique élargit la signification des mots, qui se mettent à dire plus qu'ils ne disaient d'abord. Le poète peut ainsi atteindre une profondeur que font résonner les interstices silencieux du poème. Dans ces silences, le lecteur se départit de « l'alcool des mots » (*PS*, s. 6) du langage médiatique que lui impose le modèle dominant : il peut enfin se confronter à une parole qui, parce qu'elle ne sature pas l'espace langagier, lui permet de trouver sa place. L'importance que le poète accorde au silence et à sa force significative trouve d'ailleurs confirmation dans l'étude génétique de ce texte — dont le propos dépasse le cadre de cette étude —, en ce que le poète, au fil des trois versions publiées de *La petite suite au 11 septembre*, se tait de plus en plus en effectuant un important travail d'émondage.

En plus de ce silence poétique invoqué pour parer tantôt au silence impuissant des médias, tantôt à leur babillage et à celui des politiciens, une des spécificités du poème de Bauchau repose dans son hétérogénéité déconcertante qui va à contre-courant des discours univoques et conquérants tenus sur les attentats du World Trade Center dans les semaines qui suivirent l'événement. Celui-ci n'est d'ailleurs évoqué explicitement qu'à la sixième strophe, et sa désignation — « le 11 septembre » — n'apparaît, hors du titre, qu'à cette seule occasion. C'est notamment dans la mise en place d'une écriture polyphonique que se manifeste cette hétérogénéité : le texte est ainsi jalonné de nombre de citations dont certaines, non attribuées, rapportent le lecteur à une longue tradition de poètes — telles le « Frères humains qui après nous

7. Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 42. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *EE*.

vivez » (*PS*, s. 4) de Villon ou « l'universel reportage » (*PS*, s. 10) de Mallarmé —, tandis que d'autres sont le fait de personnages internes au poème — le « laissez-nous travailler » (*PS*, s. 14) de Madame Jupiter —, ou reprennent les titres de trois romans de Nancy Huston — *Le Cantique des Plaines*, *Dolce Agonia* et *Instruments des ténèbres* — dont l'argument avertit d'emblée qu'ils constituent l'intertexte principal du poème, rédigé à l'occasion d'une soirée spéciale de la Maison de la Poésie en l'honneur de la romancière canadienne. Ainsi construit en dialogue avec Nancy Huston et faisant écho à diverses voix poétiques, le texte de Bauchau se veut une forme d'expression collective d'une communauté qui se manifeste dans le « Nous » final du « Laissez-nous travailler ».

En outre, l'hétérogénéité du poème transparaît dans l'entrelacement de divers registres de discours qui allient l'expression de la perception phénoménologique (s. 1, 2, 7), l'écoute du « gémissement séculaire » de l'Histoire (s. 3, 4, 5, 6) et l'évocation de la circonstance particulière (s. 12, 13, 14). C'est en effet sous l'égide première du « regard » que se présente le poème, qui répète à trois reprises ce « je regarde » dans lequel se manifeste une concentration et un recueillement personnel qui prennent le relais de la vision déréalisante au travers des « écrans » (*PS*, s. 3) de télévision. S'offrent ainsi au regard du poète des images poétiques qui viennent désamorcer les « Californie d'images » (*PS*, s. 6) et, à « l'imitation du Grand modèle » (*PS*, s. 3) que celles-ci proposent, se substituent de nouvelles possibilités imageantes offertes au lecteur. Par la suite, à la quatrième strophe, c'est l'écoute de l'Histoire qui fait déferler des représentations temporelles d'aujourd'hui et d'hier, des « cités géantes » du monde actuel (s. 3) à « l'Histoire des remparts / des ponts-levis / et des palais de spoliation » du Moyen-âge (évoquée à la strophe suivante).

À ce travail de réinsertion de l'événement dans le flux historique succède enfin un nouvel angle de vue, où le poète fait résonner ce qui s'est passé le 11 septembre 2001 avec son vécu intime, l'hospitalisation de sa femme et sa mort des suites de la maladie d'Alzheimer. Attentif à ce que « déclench[e] l'Histoire dans vos pauvres histoires⁸ », pour reprendre une

8. Henry Bauchau, *Heureux les déliants, Poèmes 1950-1995*, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Espace Nord », 1995, p. 93.

de ses expressions, l'écrivain part de sa propre expérience afin d'approcher l'événement et ses conséquences par un détour nouveau. Il se rallie en cela à la conception de Goethe, qui disait n'avoir « jamais écrit que des écrits de circonstances », ce qui exige de la part du poète un travail, si ce n'est d'appropriation, impossible, du moins d'intériorisation de l'événement : « Je ne peux comprendre l'écriture que si elle est en rapport étroit, constant avec le vécu. L'écriture doit d'abord être intériorisée, donc vécue⁹ ». L'introspection qui ouvre sur l'intimité de l'écrivain laisse alors affleurer une voix pleine de *pathos*, par laquelle s'affirme le lyrisme personnel du poète. Ce lyrisme, compris, à l'instar de Jean-Claude Pinson, comme partage de « la modalité fluente d'un être-au-monde "affecté"¹⁰ », résonne également tant dans l'affirmation du pouvoir singulier de la parole poétique face au langage courant que dans ce lieu spécifique du discours lyrique qu'est l'hommage, ici rendu à Nancy Huston, et qui fonde le caractère dialogique du poème, ou encore dans la réflexion que l'auteur poursuit sur le temps et la conscience que l'Histoire est en train de s'écrire *hic et nunc*.

L'événement dans le flux de l'Histoire

Qu'Henry Bauchau cherche à réinsérer la catastrophe dans un processus en déroulement, et lui dénie ainsi l'isolement de ses causes antérieures qui définissent l'événement au sens heideggérien, n'étonne guère lorsque l'on jette un regard sur l'ensemble d'une œuvre où l'écrivain s'est constamment mis à l'écoute des forces agissant dans le processus historique. Il convient d'ailleurs de souligner combien fut différente la réception du 11 septembre chez les personnes qui, en Europe, ont connu des événements comme la Seconde Guerre mondiale et, pour le cas de Bauchau, dont la conscience historique remonte même jusqu'à la Première Guerre mondiale. Pareilles expériences ont débouché chez lui sur la conception de l'Histoire comme traumatisme, et ce bien avant

9. Henry Bauchau, « L'émergence de la parole poétique chez Henry Bauchau : entretien avec Myriam Watthee-Delmotte », *Sources. Revue de la Maison de la poésie*, n° 16, février 1996, p. 164

10. Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, Paris, Champ Vallon, 1995, p. 73.

le 11 septembre 2001. Sans réfuter la singularité des attentats new yorkais, l'écrivain belge s'attèle à les réinsérer dans une continuité qui dépasse le cadre ponctuel du XXI^e siècle naissant : il juxtapose ainsi l'effondrement des « tours et cités des sciences », des « cathédrales mathématiques » au vacillement antérieur des symboles médiévaux comme « la Dame à la licorne » ou « la pie sur le gibet », célèbre tableau de Breughel (*PS*, s. 4).

De la sorte, le poète manifeste sa volonté d'intégrer l'événement dans une configuration spiralée du temps qui allie linéarité et circularité. D'une part, la linéarité chronologique est ici convoquée pour inscrire les attentats du 11 septembre dans un « imaginaire de l'épreuve¹¹ » où l'Histoire est entendue comme succession de destructions et de reconstructions : la faillite violente des symboles survient toujours à un moment donné, mais les forces de destruction qu'elle manifeste sont, selon les mots de l'écrivain, « autant celles de la vie que celles de la mort » (*EE*, p. 27). Le « gémissement séculaire » (*PS*, s. 4) de l'Histoire permet de déboucher sur l'espoir d'un changement : « [h]istoire d'une décadence, écriture d'un désastre, le poème », analyse Geneviève Henrot, « hérite du passé des questions oppressantes, et emporte vers le futur un désir de métamorphose¹² ». Ainsi Bauchau laisse-t-il entrevoir, à la strophe 11, l'espoir d'un « éveil » dans la société occidentale, qui substituerait aux modèles de richesses et d'apparences : « le chêne intérieur émondé / du pouvoir, du vouloir / d'avoir ou d'être ». C'est néanmoins sous le mode interrogatif que se présente ce futur incertain, de même que, plus haut, se posait la question « Qu'espérons-nous / lorsque nous espérons encore? » (*PS*, s. 5) : l'incertitude du présent, pour paraphraser le titre du dernier journal de l'écrivain, et la peur des « redoutables lendemains » (*PBG*, p. 388) enclenchée par le terrorisme empêchent d'affirmer avec assurance ce qui en découlera dans le futur.

11. Voir Anne Davenport, « Savoirs scientifiques et effondrement : pour un imaginaire de l'épreuve », *Les Cahiers Internationaux de Symbolisme*, n° 101, 102, 103, automne 2002, p. 43-58.

12. Geneviève Henrot, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, Genève, Droz, 2003, p. 50.

D'autre part, la linéarité chronologique s'entrelace avec la circularité et la répétition, afin d'éviter toute conception de l'Histoire comme pur progrès : « Le nouveau doit naître, sans cela la vie s'arrête », écrit Henry Bauchau dans son journal, « mais il faut qu'il advienne sur les racines ou les semences de l'ancien. J'espère le nouveau, mais il faut, pour l'atteindre, échapper au mythe du progrès et de la modernité » (*PI*, p. 238). Ainsi, l'effondrement des tours du World Trade Center est-il mis en relation avec d'autres faillites des symboles, qui laissent entendre que les moments de destruction se répètent inévitablement au cours de l'Histoire. En outre, dans sa composition, le poème joue également de la répétition par le phénomène de l'écho, qui vient enrayer la pure linéarité du poème : « Je regarde » inaugure le premier vers et, tel un refrain, se répète à la deuxième et à la sixième strophe, tandis que, à l'intérieur d'une même strophe, le mot final d'un vers initie à plusieurs reprises le vers suivant :

Je regarde le don
le don de l'existence (*PS*, s. 1)
[...]
Je regarde le don
le don de la Terre du Nord (*PS*, s. 2)
[...]
Une femme, Nancy
Nancy Huston (*PS*, s. 9)

De même, le début de la cinquième strophe est régi par le régime de la répétition, manifesté ici par la reprise de mots appartenant au même réseau sémantique, ce qui entraîne un effet de surplace :

Qu'espérons-nous
lorsque nous espérons encore?
Qu'espérer du pays qui fut
l'espoir
de l'Europe des pauvres. (*PS*, s. 5)

Ainsi combinées, circularité et linéarité dessinent une spirale où le temps, pour reprendre l'expression de Jean Burgos, apparaît à la fois

comme « créateur d'un supplément d'être dans sa circularité et comme conducteur de sens dans sa linéarité¹³ ».

Néanmoins, d'autres indices parsemés dans le texte viennent complexifier cette configuration spiralée du temps et manifestent la recherche d'une temporalité autre que celle que traduit la simple représentation spatiale. Ainsi la prophétie qu'a faite Nancy Huston dans un de ses poèmes, avant la catastrophe, enjoint le lecteur à aller à contre-courant du temps, ne progressant plus du passé vers l'avenir, mais regardant vers un passé qui recèle en lui-même l'avenir :

Nancy Huston, avant le crime
 avait prophétisé dans un poème :
 « Que feront-ils de nos prières?
 Qui priera pour nos assassins?
 Quand ils nous auront tués. » (*PS*, s. 9)

Dans des écrits antérieurs se sont manifestées les traces de ce qui allait advenir, la « mémoire d'un futur », d'un déjà-là, ce que laissent entendre également les vers suivants : « avant le 11 septembre, déjà / nous avons vécu la nuit longue / avec l'alcool des mots / et la Californie d'images » (*PS*, s. 6). La mémoire ne concerne donc pas seulement ce qui ressortit au passé, mais elle a à voir avec le présent, en ce qu'il est le futur du passé, et, pour qui sait le déceler, avec l'avenir. Si ce qui se déroule maintenant apparaît comme ce qui avait déjà été prophétisé, sonder le passé peut également être générateur de nouveauté, car celui-ci est porteur de virtualités qui n'ont pas encore trouvé à se réaliser : l'« espérance du passé » (*EE*, p. 19), pour reprendre l'expression oxymorique du poète qui fait pendant à « la mémoire du futur », éclate notamment dans le poème par la citation biblique — « Pardonne / ils ne savent pas ce qu'ils font » (*PS*, s. 10). C'est donc qu'« en creusant dans [le] passé », à contre-courant du sens de l'Histoire, l'on peut « ouvr[ir] la voie de son futur » (*EE*, p. 20), autrement dit : ouvrir les champs du possible.

13. Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, p. 166.

S'il faut reprendre dès lors l'image de la spirale, c'est, à l'instar de Geneviève Henrot, moins pour évoquer la stricte linéarité combinée à la circularité de l'Histoire que pour traduire les gravitations du passé et du futur autour d'un axe de plus en plus prépondérant : celui du présent, qui transcende la linéarité et la circularité du temps¹⁴. Ce n'est donc pas un présent immédiat, vécu dans l'angoisse d'une catastrophe toujours imminente, qui retient l'attention de Bauchau, mais bien un présent non séparé de son passé et de son futur. D'emblée perçu dans l'indicatif inaugural du poème, il permet au sujet poétique de s'arracher au régime moderne d'historicité, fasciné par l'avenir et orienté vers le devenir¹⁵, pour une expression pathétique du monde qui fait se succéder les images poétiques : c'est le temps adéquat à la contemplation des choses « dans l'exultation de leur instant » (*PS*, s. 1). Mais les forces vives du présent résident également en ce qu'il constitue non seulement le temps de la contemplation, mais également celui de l'action et de la contestation qui clôt la *Petite suite au 11 septembre* :

 dans le champ du malheur
 les grands apprentissages
 l'écriture Antigone
 plantent toujours
 leur objection. (*PS*, s. 17)

Le présent, par la prononciation d'un *Non* qui rappelle le cri d'Antigone face à Créon dans le roman éponyme de l'auteur, ouvre sur le possible, sur l'espérance ténue d'un « oui plus vaste¹⁶ » à venir.

14. Le présent « perce aussi bien la linéarité du temps de l'Histoire que la circularité du mythe » (Anne Neuschäffer, « Quelques remarques sur le temps dans l'œuvre d'Henry Bauchau », *Cahiers Henry Bauchau*, n° 3, juin 2000, p. 43).

15. Voir Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, p. 28-29 (l'auteur résume notamment la pensée de Reinhart Koselleck).

16. Henry Bauchau, « La Lumière Antigone », Aliette Armel [dir.], *Antigone, figures mythiques*, Paris, Autrement, 1999, p. 97.

Élaboration d'un imaginaire

La trame de la *Petite suite* ne s'est tissée que quelques semaines après le 11 septembre, et le poème s'est construit autour de références devenues aujourd'hui des poncifs pour décrire les attentats de New York : ainsi de l'évocation de la violence des images dans leur traitement médiatique — violence qui les a d'ailleurs gravées dans la mémoire visuelle de chacun —, ainsi de l'utilisation du terrorisme comme dernier recours des pauvres face à la puissance financière américaine, ou encore de l'effondrement des tours comme castration de l'Amérique virile et de sa loi du plus fort. Les strophes 4 et 6 témoignent de la prise en compte par l'auteur des conditions réelles ou alléguées qui ont rendu le terrorisme possible, évoquant notamment « [l']Histoire légendaire, / pieds nus / dans les sabots / de pauvreté », et rétablissant par là, dans le processus historique, la place des anonymes, des oubliés dont le « gémissement séculaire », si l'on n'y prend garde dans notre monde mondialisé, « fait vaciller » les symboles du pouvoir (*PS*, s. 4). À la strophe 7, c'est l'image, éculée depuis, de la castration — qui ne pouvait échapper à un psychanalyste comme Bauchau — qui se déploie :

Les évidentes, les performantes
 les innocentes tours châtrées
 blasphémées
 de l'orgueil aboli. (*PS*, s. 7)

La violence du système capitaliste à l'encontre des pauvres, l'imposition d'un modèle unique par une culture mondialisée, le gigantisme des cités ou des tours de Manhattan se voient ainsi associés à la dictature de la masculinité, à l'« Homme de guerre », à sa logique rationnelle qui impose « tours et cités des sciences », « cathédrales mathématiques » (*PS*, s. 4), et qui musèle la volonté :

l'Histoire
 de chacune et chacun
 se vit dans les cités
 géantes
 étendues sur le corps muselé de la Terre
 pour l'usinage du désir

le vendre
l'engloutir
et produire sur nos écrans
l'imitation du Grand Modèle (*PS*, s. 3)

Sous l'opposition apparente, c'est d'ailleurs le monisme ambiant de ce « Grand Modèle » qui a gouverné l'acte des terroristes. Pour reprendre les mots de Jean-Luc Nancy,

il est bien permis de dire sans être « anti-américain » (catégorie ridicule) que c'est le modèle Uni-fiant, Unitaire et Universel, Unidimensionnel aussi, et finalement Unilatéral (ce qui est sa contradiction interne), qui a rendu possible la mobilisation symétrique et non moins nihiliste d'un modèle monothéiste et non moins unilatéral¹⁷.

C'est ce qu'exprime le poète belge dans la douzième strophe en parlant des terroristes musulmans :

Ceux qui se croient
nos ennemis
et qui partagent
notre folie d'images
notre
peur de vivre. Ceux qui veulent
comme nous, dominer
et vivre en violence
ont élevé sur le désastre
la haute
plus haute tour d'images
et avec elle ont abattu
le grand refuge
notre sanctuaire Amérique. (*PS*, s. 12)

Néanmoins, les attentats du 11 septembre ont instauré dans les imaginaires une fêlure irrémédiable par laquelle les logiques masculines sont désavouées, et qui doit inciter les Occidentaux à se remettre en question et à élaborer de nouvelles représentations sociales. Aussi le poète

17. Jean-Luc Nancy, *Déconstruction du christianisme. La Déclosion*, Paris, Galilée, 2005, p. 62.

belge, réfutant les valeurs de force et le monisme ambiant, met-il en place dans son texte un imaginaire qui montre clairement sa prédilection pour le féminin. Déjà, dans l'expression « l'Histoire de chacune et de chacun » (*PS*, s. 3), l'ordre habituel des genres est inversé et la primauté accordée au féminin. De même, à la strophe 4, l'épithète associée au féminin, « femme vivante », contraste avec la valence négative du masculin, dans l'expression qui précède, comme « homme de guerre ». Surtout, cet imaginaire féminin se met en place à travers trois modèles que l'auteur propose au fil de son texte.

Il s'agit d'abord de la destinataire du texte, Nancy Huston, dont le poète dresse un portrait où « [s]es yeux étonnés d'être, / admirablement pâles » (*PS*, s. 2) contrastent avec l'assurance, la verticalité des modèles masculins. Les titres de ses romans — *Le cantique des plaines*, *Instrument des ténèbres*, *Dolce Agonia* — qui s'égrènent tout au long du texte renvoient quant à eux à des récits qui retracent « des destinées non héroïques, des élans brisés sous le poids d'un réel castrateur », mais où les protagonistes « ne renoncent pas pour autant à la vie¹⁸ », pour reprendre les mots de Myriam Watthee-Delmotte. Il n'en va cependant pas ainsi de Chloé, personnage de *Dolce Agonia* invoqué dans la sixième strophe, « victime incomparable » du monde moderne en ce que « sa prise, [...] incertaine, sur la réalité¹⁹ » s'est inexorablement délitée, la conduisant au suicide. Se situant dans le contexte nord-américain, ces récits se voient en outre affublés de titres-images poétiques tels *Instrument des ténèbres* ou *Dolce Agonia*, qui esquissent le portrait d'une Amérique déclinante. De même, Henry Bauchau voit dans l'effondrement symbolique du World Trade Center la fin du « grand refuge / notre sanctuaire Amérique » (*PS*, s. 8), qui succède à l'écroulement du rêve américain, depuis longtemps consumé :

Qu'espérer du pays qui fut
l'espoir
de l'Europe des pauvres.

18. Myriam Watthee-Delmotte, *op. cit.*, p. 64.

19. Nancy Huston, *Dolce Agonia*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », p. 260-261.

Première liberté blanche
esclavage noir
patrie où l'on a dit :
« le bon Indien,
c'est l'Indien mort. » (*PS*, s. 5)

Dolce Agonia, l'expression colle parfaitement, pour Henry Bauchau, à une Amérique qui, si elle ne se remet pas en question, disparaîtra à petit feu, et pour laquelle il est souhaitable que l'avenir ne soit pas un déclin, mais coïncide avec un éveil, avec une nouvelle édification sociale.

En plus de cet intertexte romanesque, Nancy Huston fournit à Henry Bauchau un intertexte supplémentaire, celui d'un « poème prophétique » (*PS*, argument) dont l'auteur reprend trois vers à la strophe 9 : « Que feront-ils sans nos prières? / Qui priera pour nos assassins? / Quand ils nous auront tués ». Elle délivre ainsi un message d'amour et de compassion qui correspond au premier élan d'Henry Bauchau face à la catastrophe, lui qui écrit le soir du 11 septembre 2001 dans son journal :

Émerge de ce magma d'impressions effrayantes une profonde compassion pour tous ces Américains et ces Américaines égarés sans doute malgré eux par la société occidentale. Compassion aussi pour le courage cruel de ceux qui se sont emparés de ces avions et se sont dirigés vers la mort avec eux. Quelle sombre folie, quel désespoir les ont menés là? (*PBG*, p. 386).

Ainsi l'œuvre de Nancy Huston, rencontrant le désir d'Henry Bauchau, génère-t-elle des valeurs d'amour et de don, de pardon notamment.

Surgit ensuite, au cours de l'évocation du vécu personnel de l'écrivain, un autre modèle féminin, celui de Madame Jupiter, nom réel (malgré les apparences) d'une infirmière qui soigna l'épouse de l'écrivain durant deux ans alors que celle-ci, atteinte de la maladie d'Alzheimer, avait dû quitter son foyer pour être hospitalisée. Figure du don de soi et du service aux autres, il est dit de cette infirmière dans le journal qu'elle soigna Laure Bauchau « avec compétence, compassion et gaieté » (*PBG*, p. 148). Médiatrice de la mort, puisque celle-ci « pénètre dans la chambre » (*PS*, s. 13) après seulement que l'infirmière ait embrassé le front de sa patiente, Madame Jupiter, dont le nom sous-entend quelque connivence avec l'au-

delà, est également gardienne du deuil, elle sait « le temps qui convient / le temps juste » (*PS*, s. 14) nécessaire avant de se remettre au travail et d'aller de nouveau vers l'avant, vers la vie. De même, les poètes, dans le monde actuel, apparaissent comme les médiateurs du deuil à accomplir et, à l'instar de l'infirmière antillaise devant effectuer le toilettage des morts, ils lancent au lecteur un appel — « Laissez-nous travailler » — afin d'accomplir « la tâche suprême de la poésie²⁰ », selon Jean-Claude Pinson : instaurer, par la parole poétique, un espace propice au sacré et, dans ce cas-ci, au dépassement de la douleur et de la haine.

Antigone, enfin, inscrit sa discrète présence dans l'expression « l'écriture Antigone », où le nom propre utilisé comme épithète vient qualifier une manière d'écrire et plus largement, d'après l'écrivain, « une façon de vivre²¹ ». Ce personnage mythique, qui accompagne l'auteur depuis le début de l'écriture d'*Œdipe sur la route*, en 1982, s'est peu à peu imposé dans son univers romanesque comme source de lumière et d'espérance, jusque dans la colère de son *Non* face à Créon et son interdiction de donner une sépulture à Polynice. Figure persévérante, qui, quand elle tombe, se relève inexorablement, elle incarne la résistance acharnée face aux logiques de guerre et a laissé en héritage la nécessité de s'opposer aux discours haineux, aux « images de la guerre », aux « églises de la peur ». En outre, elle pratique, à l'instar des deux figures précédentes, le don, don de soi et don aux autres, puisque, dans le roman bauchalien, elle prend en charge les pauvres de Thèbes et va mendier pour eux sur l'Agora. Pour reprendre les mots de l'écrivain, elle est celle qui « [f]ace à l'événement, pourrait dire, presque comme Marie : "Je suis la servante des autres"²² ».

Ainsi s'érige contre la violence des attentats de New York une éthique du don, terme répété à cinq reprises dans le poème, qui vient dès lors combler le vide que le poète déplorait dans ses propres vers : l'écriture poétique constitue en effet cette « voix / de lumière et de pardon » qui

20. Jean-Claude Pinson, *op. cit.*, p. 125.

21 Henry Bauchau, « La Lumière Antigone », *op. cit.*, p. 93.

22. *Ibid.*, p. 96.

« s'est [...] élevée des décombres » (*PS*, s. 9). L'imaginaire féminin déployé dans le poème débouche donc sur la compassion, et tend vers la rencontre de « cette impossible écriture de l'amour » (*EE*, p. 19) que Bauchau, sans nier « l'imprévisible dérision de l'événement » (*EE*, p. 31), a recherchée depuis son entrée en littérature. Empruntant une autre voie que celle qui réagit « par l'absurde, l'ironie, la déformation amusante » (*EE*, p. 133), enrayant par ailleurs « le cycle fatal des vengeances » (*PBG*, p. 388), la voix que laisse entendre cette *Petite suite au 11 septembre* ne veut néanmoins pas s'imposer à l'autre, mais lutter au contraire contre « l'usinage du désir » (*PS*, s. 3). Polyphonique, le poème s'attèle à gommer les frontières, à les rendre mouvantes et, si un « nous » émerge, c'est tantôt pour s'inclure dans les logiques occidentales — « Ceux qui veulent / comme nous, dominer » (*PS*, s. 8) —, tantôt pour rejoindre cette collectivité résistante des figures, notamment artistiques, convoquées dans le poème — « Laissez-nous travailler » (*PS*, s. 14). Ainsi s'offre la possibilité à la figure d'autrui d'être non plus dans un gigantisme unifiant et unilatéral, mais de se mouvoir dans des « forêts d'immensité » (*PS*, s. 2) qui garantissent au sujet le respect de sa liberté et le plein exercice de sa volonté. À l'encontre du dualisme cloisonnant, la porosité des frontières de ce poème inaugure ainsi un espace d'hospitalité, en ce qu'il est ouvert « à quiconque n'est ni attendu ni invité, à quiconque arrive en *visiteur* absolument étranger, en *arrivant* non identifiable et imprévisible, tout autre²³ ».

23. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 188.

Christiane Connan-Pintado

MCF Langue et littératures françaises -
IUFM d'Aquitaine-Bordeaux IV -
TELEM, Équipe Modernités,
Université Bordeaux III

11 septembre 2001.

Le traitement fictionnel du texte
et de l'image dans la littérature
de jeunesse

Mon propos dans le cadre de ce collectif sera sans doute un peu marginal, à l'image de la littérature de jeunesse qui, malgré une légitimité mieux affirmée aujourd'hui, reste encore victime de quelques préjugés, en raison des limites inhérentes à un champ qui se désigne et se définit par l'âge de ses lecteurs.

Le 11 septembre 2001, devant les écrans, les enfants regardent, eux aussi, les images qui marqueront l'inconscient collectif. En France, le ministère de l'Éducation nationale prescrit aux enseignants de ménager un temps de parole dans les classes pour tenter de répondre aux questions posées et d'apaiser les inquiétudes, voire les angoisses, suscitées. Dans les mois qui suivent, l'édition pour la jeunesse se fait l'écho de ces préoccupations : comme dans la littérature générale, il s'agit d'informer,

et de faire comprendre. Documentaires¹ et témoignages s'imposent d'abord, puis, alors que le temps et la mémoire ont entrepris leur travail — de deuil, mais aussi d'assimilation et de transformation —, les fictions prennent le relais et s'emparent de l'événement.

Je propose d'évoquer successivement trois ouvrages, trois entrées singulières dans la fictionnalisation du 11 septembre, en fonction de l'âge du destinataire, du genre adopté et des choix d'écriture : un album, *Je ne joue plus!*, de Rachel Hausfater-Douïeb, illustré par Olivier Latyk²; un conte publié sous le format album, *Le Géant de la Grande Tour*, de Carl Norac, illustré par Ingrid Godon³; et un roman, *Nine Eleven*, de Jean-Jacques Greif⁴. L'empan du lectorat visé va de trois à quatorze ans.

Les questions soulevées rejoignent celles qui sont posées tout au long de ce collectif : « Comment les artistes [...] ont-ils apprivoisé cette déflagration du réel dans leur espace de représentation? », « Comment traduire le réel lorsqu'il devient impensable, lorsque la réalité dépasse la fiction?⁵ » Mais je dois aussi me poser des questions liées à mon champ de recherche : que dit-on à l'enfant en fictionnalisant le 11 septembre? Cherche-t-on à le rassurer? À le faire penser? Faut-il considérer le livre comme un objet transitionnel entre l'événement et la subjectivité du jeune lecteur?

1. Florence Vielcanet, Jacques Héron, *Pourquoi le 11 septembre?*, illustré par Sylvia Bataille, Paris, De La Martinière jeunesse, 2002, 103 p.

2. Rachel Hausfater-Douïeb, *Je ne joue plus!*, illustré par Olivier Latyk, Tournai, Casterman, coll. « les albums Duculot », 2002, 26 p.

3. Carl Norac, *Le Géant de la Grande Tour*, illustré par Ingrid Godon, Paris, Éditions Sarbacane, 2005, s. p.

4. Jean-Jacques Greif, *Nine Eleven*, Paris, L'école des loisirs, coll. « Médium », 2003, 172 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *NE*.

5. Joseph Rouzel, « 11 septembre : la déchirure... », *Psychasoc*, Institut européen de psychanalyse et de travail social, <http://www.psychasoc.com/article.php?ID-103> (20 novembre 2007).

Une parole : l'onde de choc dans un livre miroir qui donne la parole à l'enfant : *Je ne joue plus!*

Publié le 9 septembre 2002, juste un an après l'événement, l'album répercute l'intensité du choc éprouvé. Certains critiques le destinent à des enfants très jeunes, à partir de trois ans, sans doute en raison de la brièveté et de la simplicité du texte, mais d'après l'auteur il serait « pour tous les âges »; en effet, le gâteau d'anniversaire du personnage narrateur compte dix bougies.

Distillé peu à peu, au fil des doubles pages qui comportent seulement une phrase chacune, parfois deux, sur fond blanc, le texte⁶ laisse la part belle à l'image. Il peut s'apparenter à un poème, où douze phrases se succèdent, souvent des alexandrins auxquels l'anaphore confère un rythme litannique. Les cinq premiers font écho au poème de Baudelaire « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle... », ce qui ne manque pas d'accentuer, au moins pour le lecteur adulte, sensible à l'intertexte, la dramatisation et la solennité du ton. La structure est très concertée : cinq phrases rappellent l'événement et son impact; au sommet, une phrase plus courte marque un palier, et une impasse. Puis, s'amorce une réaction : refus d'abord, suivi d'affirmations volontaristes pour surmonter l'épreuve.

On retiendra particulièrement le choix énonciatif et l'usage de la métaphore. Quinze occurrences de la première personne du singulier

6. *Quand les avions s'écrasent, mes yeux veulent trop voir.
Quand les hommes-feuilles tombent, je me fais tout petit.
Quand les tours s'écroulent, je ferme ma maison.
Quand la guerre arrive au galop, je jette mes pistolets.
Quand il fait ce temps-là, j'arrête tous mes jeux.
J'ai peur de la vie.
Mais moi je ne veux pas de cette pluie de morts.
Je veux des villes debout, des avions voyageurs.
Je veux me battre pour rire et que personne ne pleure.
Je veux vivre sans penser que tout peut s'arrêter.
Je veux un seul soleil pour tout le monde pareil.
Moi, quand je serai grand, je ferai du beau temps.*
(Rachel Hausfater-Douïeb, *Je ne joue plus!*, op. cit., s. p.)

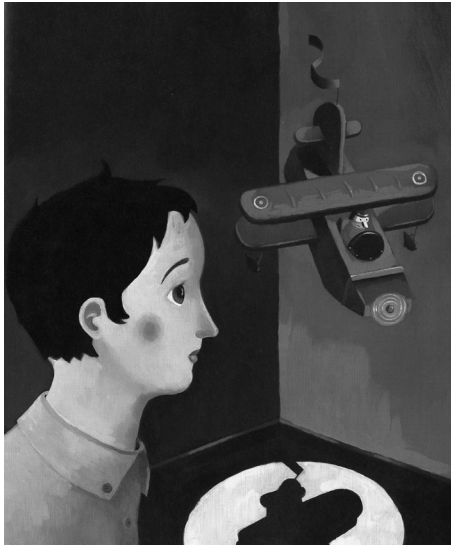
soulignent l'omniprésence du narrateur. Depuis le dernier tiers du XX^e siècle, la littérature de jeunesse privilégie la prise de parole de l'enfant qui se fait miroir du lecteur, pour communiquer une expérience singulière, ici celle de la violence subie par celui qui a assisté au spectacle de l'événement. Rachel Hausfater file une métaphore météorologique euphémisante. Les deux versants du texte connotent le passage symbolique des saisons, de la chute des « hommes-feuilles », en « pluie de morts », au « beau temps » final. L'image des pages de garde illustre cette évolution. Le texte traite donc le sujet à travers une subjectivité enfantine, un filtre métaphorique et symbolique, une orientation positive. Mais il s'agit d'un album, ouvrage où l'image est non seulement spatialement, mais statutairement prépondérante. Comment s'adresse-t-elle au jeune lecteur?



L'album s'ouvre sur une double page sans texte qui présente le cadre retenu : cadre familial d'une chambre d'enfant bien rangée, au centre de laquelle un petit garçon nourrit ses poissons rouges. Mais cette apparence rassurante ne résiste guère à l'examen : la dominance du rouge instaure un climat de tension, la position de l'enfant au visage grave, au point où convergent les regards de ses jouets, personnages, animaux ou engins de

guerre, le transforme en cible; il est cerné. Deux ouvertures symétriques soulignent la menace : à gauche, la fenêtre gardée par un soldat miniature brandissant un sabre; à droite, l'image affichée — telle un écran — d'une ville hérissée de gratte-ciel, aisément identifiable.

Dans les pages suivantes, les jouets s'animent, comme dans un conte d'Andersen. Les avions suspendus rompent leurs fils, le vent qui se lève à l'extérieur fait tomber les feuilles, mais aussi les figurines et les lego. À la verticalité harmonieuse des livres et des objets succède un désordre total. L'enfant s'enferme, mais la tempête se déchaîne à l'intérieur.



Le palier central fait basculer la scène dans un monde semi onirique : le cadre s'élargit, dans une nuit étoilée où l'on repère encore la plinthe de la chambre, tandis que le bocal aux poissons rouges est remplacé par un globe terrestre.

Le deuxième versant de l'album s'oppose au premier : l'enfant, qui se bouchait les oreilles et déployait un dérisoire parapluie pour se protéger, se met en mouvement, quitte sa chambre; le bleu et le vert l'emportent sur le noir et le rouge, d'autres personnages apparaissent, la guerre redevient un jeu, les feuilles de l'arbre repoussent. À la dernière image, le cadrage a changé et s'est rapproché de la fenêtre pour nous faire

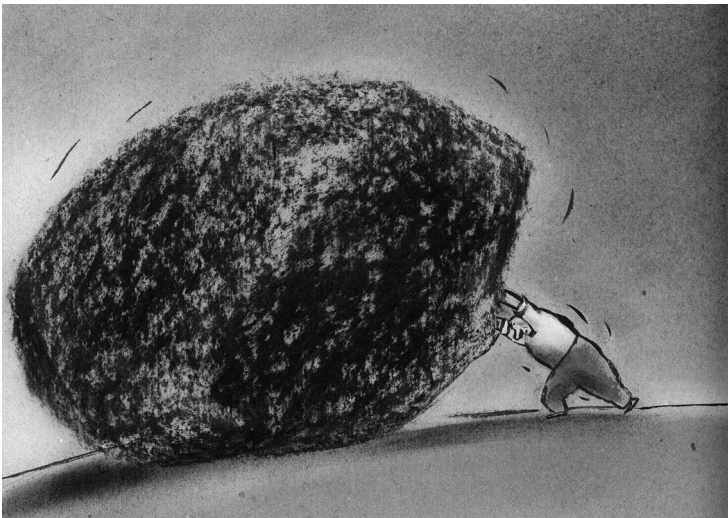
adopter le point de vue des jouets, pacifiquement regroupés. Toujours au point de mire, l'enfant, resté à l'extérieur, regarde vers l'horizon, vers la page que le lecteur va tourner, vers l'avenir. Son visage reste grave. On ne parlera pas d'optimisme, mais d'apaisement; il convient de ne pas désespérer l'enfance, et l'ouvrage cherche manifestement à jouer un rôle thérapeutique.

On peut voir, dans le choix du cadre, une volonté de mettre à la portée du jeune lecteur l'événement planétaire. En même temps, cette chambre sombre représente une autre *camera obscura*, celle de la conscience de l'enfant qui a vu des scènes dont la violence le poursuit en son for intérieur. La pulsion scopique qui le pousse à regarder est soulignée par l'usage familial et enfantin de l'adverbe qu'il faut prendre au sens propre : « Mes yeux veulent *trop* voir » (je souligne). Sur l'image, il écarquille les yeux, hypnotisé par le spectacle, et cette fascination s'inscrit dans la pulsion de mort. L'usage du présent est ambigu : il peut suggérer une scène unique, mais aussi la récurrence de l'obsession qui ramène le scénario morbide. Le mouvement du livre conduit de l'obsession à l'acte qui en délivre, de la pulsion de mort à la pulsion de vie. D'où le volontarisme lancinant de la deuxième partie, contrepoids d'une méthode Coué en même temps que contrepoint dramatique et structurel. On retrouve ici les analyses de Lacan sur l'obsession comme pensée, qui est à l'opposé de l'acte et le rend impraticable. Il faut que la jouissance passe de la pensée à l'acte, inversant ainsi le mouvement de la formation de l'obsession où l'acte est remplacé par la pensée.

Une parabole (pour enfants à partir de 5 ans) : médiation de la fiction pour illustrer un message de paix : *Le Géant de la Grande Tour*

Un géant vit seul et heureux auprès de son arbre, dans une sorte d'Éden, au milieu du désert. Un jour s'abat une pluie de pierres, puis une énorme pierre noire écrase l'arbre. Après avoir recueilli une feuille et un fruit épargnés, le géant quitte son oasis et traverse le désert. Dans un village en deuil, détruit par la même pierre, il apprend son nom : la Terreur. Fuyant encore, il traverse l'océan à pied, tel Orion, atteint une

ville immense, sur l'autre rive, et grimpe sur le plus haut des gratte-ciel. Il devient un objet de curiosité, puis on se lasse, on veut le chasser, mais la pluie de pierres revient, suivie de la pierre noire. Le géant s'interpose, la saisit, la transporte hors de la ville, jusqu'au sommet de la montagne, et la pousse dans le vide. Au matin, apaisé, il mange le fruit qui est toujours dans sa poche, plante le noyau, et décide de s'installer à cet endroit, où poussera un arbre.



Ici, le protagoniste est un adulte qui vient du personnel des contes, un géant, figure paternelle récurrente et privilégiée dans l'univers de Carl Norac⁷, qui s'identifie à elle, comme le montre l'épigraphe :

Si j'étais un géant,
Pourrais-je arrêter ce qui tombe,
Toutes les injures et les bombes?
Si j'étais un géant,
Je m'en irais autour du monde,
Moi le rêveur, moi l'innocent,
Pour qu'un peu de soleil inonde,
Sous la terreur, le cœur des gens⁸.

Que le géant se nomme Thyl n'est pas innocent : Norac cligne de l'œil vers l'œuvre de son compatriote belge, Charles de Coster, l'auteur de *Till l'espiègle*, qui, en 1867, a fait d'un personnage du folklore nord-allemand le héros de la résistance flamande aux armées d'occupation espagnole au XVII^e siècle. Dans le récit de Coster, Till quitte son pays en portant contre son cœur les cendres de son père. Ici, le géant emporte avec lui une feuille et un fruit de son arbre, témoignant de la même fidélité à ses origines affectives, et du même courage pour affronter le monde. Enfin, pour les jeunes enfants, le jeu de mot s'impose, et permet de clarifier d'emblée le système axiologique du récit : le géant Thyl sera forcément le « gen-til » de l'histoire.

Comme dans l'album précédent, l'événement n'est pas désigné explicitement, ce qui convient au choix générique. Toutefois, nombreux sont les indices qui réfèrent au 11 septembre, comme le parcours effectué d'un pays désertique, où les hommes portent turbans et djellabas, à la ville occidentale de l'autre côté de l'océan. D'un bord à l'autre, la même menace, qui porte un nom : la Terreur, avec un T majuscule. Elle se manifeste à trois reprises, où le géant est successivement victime, témoin impuissant et enfin vainqueur, puisque ce Sisyphe nouveau parvient à

7. Carl Norac, *Lettres du géant à l'enfant qui passe*, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Espace Nord », 2003, 28 p.; Carl Norac, *Mon papa est un géant*, illustré par Ingrid Godon, Paris, Bayard jeunesse, 2004, 25 p.

8. Carl Norac, *Le Géant de la Grande Tour*, op. cit., s. p.

l'éliminer du monde des humains. Notons qu'il intervient avant que la catastrophe ne se produise, grâce à sa force miraculeuse. Norac imagine ce qui aurait pu se produire si nous vivions dans un conte⁹.

Le récit suit le schéma des contes : un personnage subit un manque, accomplit une quête, affronte des épreuves, trouve la paix et prend un nouveau départ. Ce héros hors normes, non seulement par la taille mais par la pureté, se tient à l'écart du monde des hommes.

Sa confrontation à l'humanité fait écho à de nombreuses références : comment ne pas penser à Gulliver, objet de curiosité et prisonnier des habitants de Lilliput, qu'il va aussi sauver, allusion qui fait basculer le récit du côté du conte philosophique; l'image du géant sur la tour cernée par les avions nous renvoie à King-Kong sur l'Empire State Building. Comme lui, Thyl incarne le bon sauvage aux prises avec la civilisation, une bête curieuse, une attraction pour la société mercantile du spectacle. Ce Sisyphe qui accomplit la mission impossible et détourne le mal des hommes est aussi un pacifiste, un écologiste qui croit en l'union de l'homme et de la nature.

La menace est métaphorisée, symbolisée, par le surgissement de la pierre noire tombant du ciel, précédée d'une grêle de menues pierres. Bien sûr, on pense au livre de l'Exode et aux dix plaies d'Égypte, châtement infligé par Dieu dans la tradition judéo-chrétienne : « La grêle frappa, dans tout le pays d'Égypte, tout ce qui était dans les champs, depuis les hommes jusqu'aux animaux; la grêle frappa aussi toutes les herbes des champs et brisa tous les arbres des champs¹⁰. »

9. Ceci me remet en mémoire l'œuvre d'un vidéaste — dont le nom m'échappe aujourd'hui — qui, lors de la Biennale d'art contemporain de Venise, en 2002, à l'Arsenal, donnait à voir, grâce à des images de synthèse, tous les subterfuges qui auraient permis aux tours jumelles d'éviter les avions. On voyait des tours flexibles s'écartier, se plier, se courber, pour éviter le choc. L'œuvre humoristique transférait la tragédie dans l'univers virtuel du jeu vidéo, héritier des films de James Bond, où tout devient possible au héros grâce aux gadgets qui lui permettent d'échapper à ses ennemis.

10. La Bible, Exode 9.25, traduction de Louis Segond (1910), <http://sainte bible.com/exodus/9-25.htm> (13 janvier 2010).

La pierre noire qui apparaît à trois reprises rappelle le monolithe noir qui se manifeste trois fois dans *2001 : L'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick, à chaque étape de l'évolution de l'humanité, et entraîne un virage décisif du récit. Mais alors que, dans le film, elle pouvait représenter une présence mystique et un potentiel d'intelligence, susceptible de faire évoluer les hommes, il s'agit ici d'une force brute, d'une arme de destruction massive. Elle n'a en commun avec celle de Kubrick que sa couleur et le caractère fortuit de son surgissement, mais elle en diffère par la forme et par les effets.

À l'image, Thyl apparaît comme un géant débonnaire, tout en rondeurs, au sourire « désarmant », au sens propre¹¹. L'illustration stylisée d'Ingrid Godon occupe les trois quarts du format à l'italienne qui convient au récit d'un voyage initiatique, dont il traduit matériellement la durée. Le dessin est simple et cerné de noir, les couleurs, ternes et tristes. Les scènes de guerre ne ménagent pas le lecteur en montrant linceuls et scènes d'affliction. Mais au dénouement, la couleur orangée de l'aube annonce un monde nouveau. Le géant s'endort doucement, aux derniers mots, rejoignant la situation de l'enfant à qui l'histoire a été contée.

Si l'on compare les deux albums, il semble que celui-ci amortisse davantage le choc de l'événement : le biais du conte et du héros hors norme, la dimension métaphorique et la mythification introduisent une distance. La figure positive du protagoniste et le dénouement heureux permettent au conte de jouer son rôle réparateur pour le psychisme enfantin. À moins qu'on ne parle plutôt de fable, ou de parabole : en effet, il s'agit avant tout d'une mise en récit et en images.

Roman choral et oratorio : *Nine Eleven*

Après les livres d'images, voici un roman de cent quatre-vingt pages, destiné aux adolescents. L'ouvrage ne se plie pas aux options d'une

11. Lorsqu'il arrive au village, les hommes lui envoient des flèches : « Thyl se met à rire. Son rire est si vrai et fort. Son rire est désarmant. » (Carl Norac, *Le Géant de la Grande Tour*, *op. cit.*, s. p.)

collection où seule la couverture est habituellement illustrée. Le choix éditorial de renoncer à l'image dramatise fortement la vitrine du livre : le lettrage rouge sur fond noir fonctionne comme signal d'alerte, et annonce un sujet grave, si grave qu'on renonce à le représenter, si connu aussi qu'il n'est plus nécessaire de le figurer iconiquement. Toutefois, la typographie fait image, et les premières lettres des deux mots évoquent aussitôt les tours jumelles, afin de traduire visuellement le sujet évoqué et de graver l'image, comme par un effet de persistance rétinienne, dans l'esprit du lecteur, procédé qu'on retrouve dans les bandes dessinées *À l'ombre des tours mortes*¹² et *World Trade Angels*¹³, où la mise en page des textes et des images en colonnes verticales prend toujours la forme des deux tours. Que le titre choisi soit, de surcroît, le numéro des urgences à New York fait écho au climat de violence annoncé graphiquement.

L'intérêt de l'ouvrage de Greif réside dans son usage d'une imposante documentation, souvent de première main. Journaliste, il s'est rendu sur place, a interviewé des témoins et publié ces entretiens¹⁴. À partir de ces témoignages et des lectures accumulées, il compose une œuvre très documentée, qui emprunte les traits du « récit factuel¹⁵ », du « texte référentiel¹⁶ », mais n'est pas pour autant un documentaire. L'élaboration artistique transforme le matériau recueilli en fiction romanesque.

Alors qu'album et conte donnaient une lecture oblique de l'événement, Greif le prend de front, et se donne pour objectif de relater par le menu ce qui s'est passé le 11 septembre 2001 à New-York à partir de huit heures du matin. L'angle d'attaque pour aborder ce récit destiné à des adolescents consiste à adopter le point de vue d'une poignée de personnages, représentés sur une double page initiale par une galerie

12. Art Spiegelman, *À l'ombre des tours mortes*, Tournai, Casterman, 2004, 38 p.

13. Fabrice Colin et Laurent Cillufo, *World Trade Angels*, Paris, Denoël, coll. « Denoël graphic », 2006, 120 p.

14. Article de Marie-Claire (septembre 2002), mentionné sur le site de Jean-Jacques Greif, <http://mapage.noos.fr/jjgreif/biblio.html> (13 janvier 2010).

15. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 66.

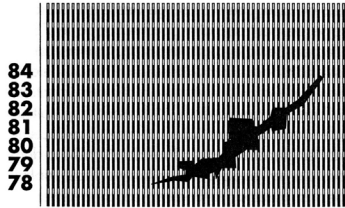
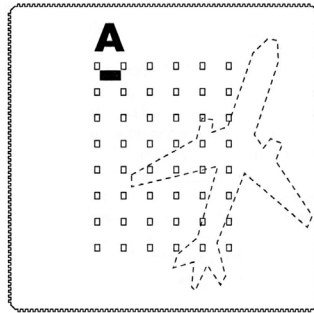
16. Christine Montalbetti, *La fiction*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2001, p. 239.

de portraits dessinés à la plume, un trombinoscope. Sous chaque visage, un prénom. Des adolescents, de dix à dix-sept ans, et quelques adultes, leurs parents ou enseignants. La première case comporte une dédicace, en forme de remerciement : « Thanks, you guys! » Ces onze personnages existent donc, Greif a rencontré certains d'entre eux. Leur présentation au lecteur relève du pacte de référentialité. C'est dire à quel point ici la fiction s'inscrit dans le document, se nourrit de l'archive et du réel.



Pour parler du 11 septembre aux adolescents, Greif adopte le point de vue de ce groupe d'élèves du Stuyvesant High School, établissement huppé qui se trouve à quelques centaines de mètres des tours, celui que fréquente la fille de Spiegelman que l'on croise, avec ses parents, à un détour du roman. Qu'ont vu, entendu, ressenti, pensé, vécu les adolescents, ce jour-là, aux premières loges? Ce point de vue se double d'un autre, car la construction du récit met en parallèle deux séries de chapitres, selon le procédé cinématographique du montage alterné : un sur deux se situe à Stuyvesant; le suivant, autrement typographié, décrit ce qui se passe dans les tours au même moment. Greif écrit tour à tour en romancier et en journaliste lorsque le récit alterne du point de vue subjectif des personnages à un point de vue panoptique et surplombant, qui donne des informations sur les étapes de l'attentat et sur ses conséquences. On pense

aussi à la description de la bataille de Waterloo par Stendhal et Hugo, l'un montrant son personnage sur le terrain, au cœur de l'action, tandis que l'autre se fait Dieu le père pour décrire de haut les mouvements des armées, en dénombrant les troupes. Les chapitres se déroulant à l'intérieur des tours, très documentés, décrivent techniquement les impacts et leurs effets; ils s'accompagnent de dessins, réalisés à partir de photographies ou de représentations symboliques, qui montrent comment les avions sont entrés dans les tours. À la fin de l'ouvrage, trois plans de Manhattan et du World Trade Center servent au repérage des lieux évoqués.



La représentation symbolique de l'avion à l'intérieur de la tour permet de comprendre comment il a pu épargner l'escalier A.

Le genre adopté, assez répandu dans la littérature de jeunesse, est le roman de collège, œuvre chorale où l'on suit les aventures d'un groupe d'adolescents, comme dans la série des *Harry Potter*. On pourrait penser que l'agencement des chapitres en binômes oppose, après un volet fictionnel centré sur les émotions et les actions des personnages, un contrepoint documentaire avec chiffres, explications et analyses. Mais le récit n'est pas aussi abruptement clivé, et le matériau documentaire est en réalité fictionnalisé à tous les niveaux du livre.

Greif morcelle son récit en passant avec empathie d'un personnage à l'autre, pour éclairer les différentes facettes de l'événement depuis les lieux évoqués, le collège, les rues, les tours. Égrené minute par minute, le temps semble ralenti, suspendu. La même scène revient sous un autre angle, et remet en mémoire les épisodes passés en boucle sur les écrans du monde. Mais le récit n'est jamais complètement factuel. L'événement est constamment décrit par la convocation de scènes empruntées à toute la culture occidentale.

Dans un premier temps, les références des collégiens font appel à la culture de ceux que Jean Perrot désigne comme « les enfants de la vidéosphère¹⁷ ». Devant un spectacle particulièrement télégénique, Laura s'exclame : « Wow... Méga-cool. Comment est-ce qu'ils font ça? [...] Elle pense à des effets spéciaux. Elle se souvient d'une attraction qu'elle a vue à Disneyworld » (*NE*, p. 26). Alors qu'il semble impossible de croire à la réalité de ce qui se déroule, les références cinématographiques ou télévisuelles se bousculent : la formule « Don't panic » rappelle la série *The Hitchhikers' Guide to the Galaxy* (*NE*, p. 31); la panique dans la rue évoque « le tournage d'un film catastrophe » (*NE*, p. 65); le nuage de fumée qui se répand fait penser à « de vieux films de SF » (*NE*, p. 83), à « un film en noir et blanc un peu flou » (*NE*, p. 92), à un « Godzilla de fumée [qui] écrase [...] Battery Park City » (*NE*, p. 105). Tous éprouvent une impression de « déjà lu ou déjà vu au cinéma » (*NE*, p. 131), même s'il faut admettre qu'il ne s'agit cette fois ni d'un rêve, ni d'un film. « Une couche épaisse de fausse neige recouvre les voitures, comme si on avait besoin d'un hiver artificiel pour un tournage de film » (*NE*, p. 139). « Nikita pense au film *Docteur Folamour* de Stanley Kubrick. Il attend que la musique démarre comme à la fin du film » (*NE*, p. 54). Mais, plus loin, Andrew se dit : « Ce qui prouve que c'est vrai, c'est qu'on n'entend pas de musique. Pas d'angles de caméra bizarres, pas de gros plans, pas de Bruce Willis à la *Die Hard* pour sauver le monde » (*NE*, p. 84).

17. Jean Perrot, *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 1999, 416 p.

Ce sentiment persistant d'irréalité fait surgir des comparaisons liées à l'univers des contes : « Le nuage de fumée [...] enfle comme un ballon dans lequel soufflerait un géant » (*NE*, p. 83); « soudain le sol se soulève comme si un dragon caché sous terre se retournait dans son sommeil » (*NE*, p. 89); « La tour restante ressemble à un gigantesque cobra qui se jette de toute sa hauteur avant de frapper. La langue s'étire et se retire, la tête oscille » (*NE*, p. 103); un adolescent, en fuite vers le Nord, s'écrie en se retournant : « Oh my God! L'école a disparu. Un nuage noir, haut de dix étages, l'a avalée » (*NE*, p. 114).

Côtoyer et décrire l'impensable appelle aussi des images plus réalistes, images de guerre, d'« exode désordonné » (*NE*, p. 107), comme on en voit « à la télé. En Afrique, dans des pays en guerre, pas en Amérique » (*NE*, p. 108). On parle de guerre atomique, d'Hiroshima. Diverses catastrophes sont évoquées, du naufrage du Titanic (*NE*, p. 45) à l'éruption du Vésuve (*NE*, p. 103). L'embrasement des tours, activé par les quantités de documents amassés dans les bureaux, rappelle les grands autodafés de l'histoire de l'humanité, Alexandrie, Rome, Berlin (*NE*, p. 157). Une femme, en fuite vers le nord, est assaillie par des souvenirs. La scène véhiculée par la mémoire familiale resurgit intacte, réactivée par l'événement :

Pas les siens. Des histoires que lui racontait sa mère : dans le ghetto de Varsovie... Elle court pour échapper à une rafle. Les Allemands! Les Allemands! Ils emmènent les juifs à Umschlagplatz. Les entassent dans des wagons à bestiaux pour un aller simple au bout de la ligne... Ils ont pris son frère et sa mère, et puis son père et sa sœur. Ils l'emmènent à Umschlagplatz, mais elle leur échappe en se cachant dans un kiosque. [...] Soixante ans plus tard, le cauchemar franchit l'océan à son tour. (*NE*, p. 90-91)

Dans cet oratorio, plusieurs passages sont imprégnés de religiosité et convoquent figures et épisodes bibliques : cet homme qui en sauve un autre serait-il « un ange de Dieu en mission spéciale »? (*NE*, p. 79) L'un des collégiens, Noah, revisite en pensée l'épisode où son homonyme biblique est le seul épargné par la colère de Dieu (*NE*, p. 109). Les troupeaux humains qui remontent vers le Nord sont comparés à une procession

funéraire antique, où, selon les rites, on se recouvre de cendres pour marquer son chagrin (*NE*, p. 114). Un individu isolé devient une « brebis égarée » (*NE*, p. 136), l'homme qui descend des escaliers depuis des heures, se retrouve à l'air libre et se croit au paradis : « Il descendait vers la mort, marche après marche, depuis une éternité — et maintenant il découvre une immensité d'azur au-dessus de lui. Je suis au paradis, se dit-il. Un ange va venir me souhaiter la bienvenue » (*NE*, p. 127). D'autres croient que le Jugement dernier est arrivé, le mot « Apocalypse » est prononcé (*NE*, p. 172), mot à prendre au sens étymologique de « révélation » : un événement qui bouleverse le monde et qui révèle l'étendue du possible et les hommes à eux-mêmes.

Quelques remarques pour conclure sur ces trois ouvrages si différents, mais qui offrent pourtant bien des points communs dans leur tentative de représenter, à l'intention de jeunes lecteurs, l'événement spectaculaire et traumatisant qui inaugure le XXI^e siècle.

Je suis d'abord frappée par le fait qu'ils sont tous trois écrits au présent : il s'agit de donner à voir, revoir, faire revivre, réitérer, ce qui ne manque pas d'évoquer la cure psychanalytique. Jean Baudrillard a comparé l'impact des images du 11 septembre à celui de la scène primitive¹⁸. Cette scène qui revient obstinément dit à la fois la fascination éprouvée et la nécessité de s'en délivrer.

Ils posent ensuite la question de la part du factuel et du fictionnel dans la mise en littérature. Si le rôle de l'archive semble plus important dans le roman, c'est pourtant là que les fictions sont convoquées en nombre pour élever le 11 septembre au niveau du mythe. Le réalisme apparent de l'ouvrage est constamment battu en brèche : on y trouve même un chapitre où ce sont les vis et les poutres des tours qui s'expriment dans un couplet qui tient à la fois du dialogue humoristique et de la déploration (*NE*, p. 94).

18. Jean Baudrillard, « L'esprit du terrorisme », *Le Monde*, 2 novembre 2001, sur le site de *The European Graduate School*, <http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/lesprit-du-terrorisme/> (13 janvier 2010).

La réponse aux images prégnantes s'effectue encore par l'image, qui donne une traduction visuelle ou textuelle de l'événement et des émotions ressenties. Images, œuvres et symboles se télescopent dans l'intertextualité et l'intericonicité pour tenter de cerner l'inouï et l'impensable. Aujourd'hui où la littérature de jeunesse aborde tous les sujets sans tabous, il n'est pas indifférent de savoir que les auteurs des œuvres montrées ont également publié des albums et des romans sur la Shoah, comme *Le petit garçon étoile*¹⁹ ou *Le Ring de la mort*²⁰. Les œuvres qui traitent du 11 septembre en direction de l'enfant épousent le même projet²¹ : faire de la mémoire de la catastrophe une parole adressée aux vivants.

Je terminerai sur la foi dans les pouvoirs du livre et de la lecture, sans doute le moteur caché de chacun des trois ouvrages, et qui est clairement mis en abyme dans *Le Géant de la Grande Tour*. En effet, le héros juché sur sa tour consacre son temps à la lecture, et trouve peut-être dans les livres la force de lutter, lorsque la pierre noire reparaît. Tel est sans doute le projet sous-jacent des trois auteurs : dire, montrer, représenter l'innommable, faire entrer la réalité dans le livre pour lui donner forme et sens, afin d'aider le jeune lecteur à vivre*.

* Les illustrations qui figurent dans cet article sont reproduites avec l'aimable autorisation des éditions de L'école des loisirs (Paris) pour *Nine Eleven* de Jean-Jacques Greif, des éditions Sarcabane (Paris) pour *Le Géant de la Grande Tour* de Carl Norac et d'Ingrid Godon ainsi que des éditions Casterman (Tournai) pour *Je ne joue plus!* de Rachel Hausfater-Douïeb et d'Olivier Latyk.

19. Rachel Hausfater-Douïeb, *Le petit garçon étoile*, illustré par Olivier Latyk, Tournai, Casterman, coll. « les albums Duculot », 2001, 26 p.

20. Jean-Jacques Greif, *Le ring de la mort*, Paris, L'école des loisirs, coll. « Médium », 1998, s. p.

21. Anny Dayan Rosenman, *Les Alphabets de la Shoah. Survivre, témoigner, écrire*, Paris, CNRS éditions, coll. « CNRS histoire », 2007, 238 p.

Bertrand Gervais

Université du Québec à Montréal

Patrick Tillard

Université Laval

Annie Dulong

Université du Québec à Montréal

Conclusion.

Le Projet Lower Manhattan

Le collectif *Fictions et images du 11 septembre 2001* s'inscrit dans un programme de recherche plus large, intitulé le Projet Lower Manhattan¹. Ce programme doit son titre à l'identification du site de World Trade Center comme « ground zero » et au nom du programme qui a mené à l'invention de l'arme nucléaire, le projet Manhattan. L'objectif du Projet Lower Manhattan est d'analyser le processus de fictionnalisation et de mythification amorcé à partir des événements du 11 septembre. Il s'agit de suivre la façon dont cet événement historique est construit,

1. Le projet fait partie des activités de l'Équipe de recherche sur l'imaginaire contemporain (ERIC LINT). L'équipe est composée des chercheurs suivants : Jean-François Chassay, Anne Elaine Cliche, Bertrand Gervais, le responsable, Jean-François Hamel, Louise Lachapelle, Joanne Lalonde, Vincent Lavoie et Nicolas Xanthos. ERIC LINT est lié à Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. La base de données en ligne du Projet Lower Manhattan ([imp.uqam.ca](http://uqam.ca)) a été réalisée avec l'appui technique du NT2, le laboratoire de recherche sur les œuvres hypermédiatiques.

mis en récit, en fiction et en image, transformé et, ultimement, mythifié, en orientant la recherche sur son esthétisation principalement par la littérature, les arts et le cinéma.

Prolégomènes

D'emblée, il a été et est encore difficile de déterminer les processus de fictionnalisation en cours et de saisir la cohérence des mythes en constitution autour des événements du 11 septembre. Il a été frappant de voir, dans les analyses médiatiques, la redondance et les limites d'arguments sans véritable durée, confinés à la simple réalité perceptible du choc des images et de leur circulation immédiate. Le langage lui-même semblait atteint et les prolongements métaphoriques du seul visuel paraissaient endommagés. Le choc des attaques s'opposait aux mots. En 2005, Christian Salmon tentait de définir les effets de la crise du langage provoquée par les attentats par le constat que celle-ci

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 narratif².

Ce point de jonction s'est pourtant accompli en coulisse et plusieurs années plus tard, en 2009, les fictions prolifèrent. Les unes continuent de véhiculer ou d'alimenter les discours limitatifs des médias et des politiques, tandis que d'autres, fort heureusement d'ailleurs, font éclater les cadres signifiants qui jusque-là contenaient toute la matière narrative des images mille fois vues et revues.

Toutefois, les discours médiatiques de la catastrophe, par la répétition constante des images des attentats et des témoignages des survivants, ont cristallisé le trauma social et politique provoqué par les événements du 11 septembre, marquant une rupture profonde avec le XX^e siècle et

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

fondant en partie l'imaginaire du XXI^e siècle. L'implication narrative ou visuelle de thèmes fictionnels qui lui appartiennent en propre prépare, sans doute conjointement, la capacité du mythe à se construire, à proposer, par-delà une lecture de surface, sa propre interprétation de l'événement et de son armature. Il est donc essentiel de comprendre les ressorts de la fictionnalisation et *in fine* ce qui donne sens *a posteriori* à la représentation des événements du 11 septembre et à leur intégration dans un patrimoine culturel commun.

Pour Walter Benjamin, cité par Christian Salmon, aucun événement « n'arrive plus jusqu'à nous sans être accompagné d'explications. Autrement dit, à peu près rien de ce qui advient ne profite à la narration, presque tout sert à l'information³ ». Cette constatation pessimiste, suggère Salmon, est elle-même dépassée; d'après lui, le temps réel a tué l'information et le système d'information globalisé ne produit plus que de l'incrédulité. Il devient alors pertinent d'analyser cette incrédulité à l'aune de ce qui a changé et/ou de ce qui est resté identique dans la sphère culturelle des représentations après les événements du 11 septembre. Car peut-être que l'« impensable » qui a eu lieu ce matin là n'était déjà, comme l'affirme Slavoj Zizek, qu'un « objet de fantasme », et que « ce qui a eu lieu le 11 septembre, c'est l'entrée de cet écran fantasmatique dans notre réalité⁴ ». Devant l'événement, journalistes, spectateurs et témoins réunis n'ont pu expliquer ce qu'ils voyaient qu'en le comparant à une fiction hollywoodienne. En ce sens, il s'agit de comprendre en quoi le processus de fictionnalisation d'un événement réel s'inscrit dans la mythification d'un trauma originaire fantasmé bien avant sa réalisation en ce matin fatidique du 11 septembre.

Devenus dans certains cas un leitmotiv narratif, une référence symbolique, voire une véritable thématique discursive, les événements du 11 septembre ont envahi l'imaginaire contemporain de façon telle qu'ils

3. *Ibid.*, p. 9.

4. Slavoj Zizek, *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris, Flammarion, 2005, p. 38.

réclament études et bases de données sur les façons dont la littérature, l'art et le cinéma se sont ajustés ou ont tout simplement ajusté l'événement à leur logique narrative. Si d'emblée, dans les années qui suivirent, les analyses médiatiques puis les essais se sont taillé la part du lion dans la représentation des événements, les productions artistiques ainsi que les fictions littéraires et cinématographiques ont été lentes à se constituer.

États des lieux

Huit ans plus tard, ce n'est plus tout à fait vrai. La base de données du Projet Lower Manhattan comporte déjà près de mille entrées, qui vont de l'essai philosophique à l'architecture, du témoignage à la fiction, en passant par la poésie, le théâtre, les arts visuels, le cinéma, etc. Avec l'ambition de tracer un portrait aussi complet que possible des différentes incarnations du 11 septembre, la base de données permet de réunir autant les formes « hâtives » de fictionnalisation que celles qui commencent à émerger et qui travaillent l'événement avec la distance que leur permet le temps. Le Projet Lower Manhattan offre ainsi une base de données ouverte et consultable en ligne d'œuvres de fiction, d'œuvres artistiques et d'œuvres cinématographiques. Il propose également un inventaire le plus exhaustif possible du contexte narratif ayant présidé au 11 septembre 2001, tout en identifiant la succession et les variations des questions nouvelles.

Les représentations du 11 septembre se sont donc aujourd'hui enrichies de divers commentaires fictionnels, comme ce collectif le montre aisément. Mais les œuvres étudiées dans le cadre de ce collectif ne sont pas les seules à offrir un regard original sur les événements. On peut penser à des films tels que *United 93* (Paul Greengrass, 2006), *Just Like the Movies* (Michal Kosakowski, 2006) ou encore *Reign Over Me* (Mike Binder, 2007). Un nombre grandissant de romans portent sur les divers aspects de l'attentat, dont *Saturday* de Ian McEwan, *La jubilation des hasards* de Christian Garcin, *The Third Brother* de Nick McDonell, *Les moines dans la tour* de Roch Carrier, *Tuez les tous* de Salim Bachi, *Windows on the World* de Frédéric Beigbeder, et *The Writing on the Wall* de Lynne Sharon Schwartz. On peut aussi penser à l'apport poétique de la bande dessinée (*In the Shadows of no Towers* de Art Spiegelman, *World*

Trade Angels de Fabrice Colin et Laurent Cilluffo, *Get your War On* de David Rees). Le théâtre n'est pas en reste avec par exemple les pièces *Trois semaines après le paradis*, de Israel Horovitz et *The Guys* de Anne Nelson, ni la poésie (*Blind Poet* de Lawrence Ferlinghetti, *Dread* de A.I.) ou l'art visuel (installation, photographie, performance, sculpture, etc.) avec *9.11.01 (UNREAL)* de Andrea Arroyo ou *New York City After the Fall*, de Goeffrey Hiller. Qu'elles tentent, comme l'ont fait Beigbeder ou Helen Schulman (*A Day at the Beach*) de suivre l'événement en se tenant au plus près de son déroulement ou qu'elles l'utilisent comme le point de départ ou d'arrivée de la fiction (*Brooklyn Follies* de Paul Auster, par exemple, ou *Compter jusqu'à cent*, de Mélanie Gélinas), ces œuvres nous rappellent toutes à leur façon que le 11 septembre 2001 est bel et bien un événement qui se fictionnalise, avec ses figures propres ou ses thèmes, et qu'il est en voie de mythification.

Afin de suivre au plus près l'élaboration de la fiction du 11 septembre, le Projet Lower Manhattan s'est doté, en plus de sa base de données, d'un protocole de lecture lui permettant d'analyser comment les événements prennent forme au sein des trames narratives. Ce protocole a permis jusqu'à maintenant l'étude de près de cent œuvres littéraires, artistiques et cinématographiques, à travers des comptes rendus qui sont également en ligne sur le site web du groupe de recherche. Cette démarche vise à étudier différents volets de la fictionnalisation et de la mythification du 11 septembre : comment les événements sont-ils mis en forme? Comment sont représentés les terroristes, les victimes, les figures du pouvoir? Quels rôles jouent les moyens de transport et de communication dans le déroulement de la trame narrative? Quel lien l'auteur a-t-il tissé entre son œuvre et les événements de 2001? Comment l'œuvre a-t-elle été reçue?

Les études des œuvres tentent ainsi de démêler les grandes et les petites orientations narratives, les registres symboliques traités, l'irrationnel ou le rationnel des discours esthétiques impliqués, et de repérer les codes et les symboles engagés. En interrogeant des œuvres de différents genres et formes par le biais des mêmes questions, le Projet Lower Manhattan cherche à dégager non pas tant des constantes que des pistes nous permettant de comprendre comment les discours historiques envahissent

le champ de la fiction, et comment la fiction, en retour, travaille à les transformer.

De même cherchons-nous à cerner comment un événement d'une telle ampleur persiste dans le temps tout en subissant le traitement propre au devenir d'un objet esthétique. Les comparaisons avec d'autres catastrophes ayant affecté de vastes populations, le rapport à l'histoire, le processus de mythification, les impacts idéologiques ou les affects exprimés sont également pris en compte. Car il n'est pas négligeable d'observer que pour parler du 11 septembre, plusieurs auteurs ne peuvent faire l'économie d'un rapport à l'histoire, notamment en faisant intervenir des événements de la deuxième Guerre mondiale (camps de concentration, bombardement de Dresde, Pearl Harbor). Cette comparaison entre la Shoah et les attentats s'est exprimée dès les premiers instants, tant dans les discours que dans le rapport des médias aux événements, alors que, comme l'explique Barbie Zelizer, « Repeating the Holocaust aesthetic helped establish the act of bearing witness as a prolonged moment of depiction within the broader coverage⁵ ».

À travers son étude des œuvres, le Projet Lower Manhattan a également entrepris de repérer les figures qui, par leur récurrence, peuvent éventuellement constituer l'imaginaire du 11 septembre. Il a ainsi été possible d'identifier jusqu'à maintenant la figure de l'homme qui tombe, l'héroïsation de la victime, les papiers volants, de même que la figure de l'équilibriste par un retour fréquent à l'exploit du fildefériste Philippe Petit qui, en 1974, a marché entre les deux tours. Cette dernière figure, habitant tout à la fois l'imaginaire littéraire et l'imaginaire visuel, semble jouer le rôle d'un contrepoids avec les hommes et femmes tombant des tours. Le site web, en proposant un répertoire de ces figures, souhaite en suivre l'évolution dans le temps, afin d'observer comment ces figures qui, peu de temps après les événements, nous semblaient marquantes, se transforment au fil du temps et des œuvres.

5. Barbie Zelizer, « Photography, journalism, and trauma », *Journalism After September 11*, London & New York, Routledge, 2002, p. 57.

Les auteurs et artistes évoluent entre les enjeux éthiques de la représentation (le droit, qu'il soit moral ou légal, de représenter les événements, le respect des victimes et de leurs familles, la censure et l'autocensure) et les enjeux qui leur sont propres et qui vont au-delà du sujet même. Il s'agit donc de voir comment ils intègrent l'événement à leur démarche, et comment, en retour, l'œuvre est reçue. Car autant les images du 11 septembre ont envahi les médias papiers et visuels, autant les critiques attendent des romanciers et des artistes qu'ils « répondent » à l'événement. Le Projet Lower Manhattan entend finalement analyser comment les courants esthétiques de l'extrême contemporain s'accommodent, déchiffrent et intègrent des œuvres littéraires, cinématographiques, visuelles ou sculpturales en fonction de leur pertinence et de leur originalité dans le traitement fictionnel du 11 septembre. Il est question en fait de sonder ce qui se cache derrière la médiatisation à outrance de l'événement.

Collection « Figura »

Directeur : Bertrand Gervais

Rachel Bouvet, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau [dir.], *Désert, nomadisme, altérité*, n° 1, 2000.

Anne Éleine Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable*, n° 2, 2001. Épuisé.

Nancy Desjardins et Bernard Andrès [dir.], *Utopies en Canada*, n° 3, 2000.

Nancy Desjardins et Jacinthe Martel [dir.], *Archive et fabrique du texte littéraire*, n° 4, 2001.

Jean-François Chassay et Kim Doré [dir.], *La science par ceux qui ne la font pas*, n° 5, 2001.

Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent [dir.], *L'imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses*, n° 6, 2002. Épuisé.

Rachel Bouvet et François Foley [dir.], *Pratiques de l'espace en littérature*, n° 7, 2002.

Anne Éleine Cliche, Stéphane Inkel et Alexis Lussier [dir.], *Imaginaire et transcendance*, n° 8, 2003.

Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [dir.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, n° 9, 2004.

André Carpentier et Alexis L'Allier [dir.], *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, n° 10, 2004.

Le groupe Interligne [dir.], *L'atelier de l'écrivain I*, n° 11, 2004.

Jean-François Chassay, Anne Éleine Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, n° 12, 2004.

Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [dir.], *Errances*, n° 13, 2005.

Bertrand Gervais et Christina Horvath [dir.], *Écrire la ville*, n° 14, 2005.

Brenda Dunn-Lardeau et Johanne Biron [dir.], *Le Livre médiéval et humaniste dans les collections de l'UQAM. Actes de la première journée d'études sur les livres anciens*, suivis du Catalogue de l'exposition *L'Humanisme et les imprimeurs français au XVI^e siècle*, n° 15, 2006.

Max Roy, Petr Kylousek et Józef Kwaterko [dir.], *L'imaginaire du roman québécois contemporain*, n° 16, 2006.

Denise Brassard et Evelyne Gagnon [dir.], *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, n° 17, 2007.

Rachel Bouvet et Kenneth White [dir.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, n° 18, 2008.

Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [dir.], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, no° 19, vol. 1 et 2, 2008.

Max Roy, Marilyn Brault et Sylvain Brehm [dir.], *Formation des lecteurs. Formation de l'imaginaire*, n° 20, 2008.

Jean-François Hamel et Virginie Harvey [dir.], *Le temps contemporain : maintenant, la littérature*, n° 21, 2009.

Jean-François Chassay et Elaine Després [dir.], *Humain, ou presque. Quand science et littérature brouillent la frontière*, n° 22, 2009.

Shawn Huffman [dir.], *Textures lumineuses. Éblouissements, ombres et obscurités*, n° 23, 2010.

Bertrand Gervais et Patrick Tillard [dir.], *Fictions et images du 11 septembre 2001*, n° 24, 2010.

Figura

Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire

figura@uqam.ca

<http://www.figura.uqam.ca>

Téléphone : (514) 987-3000, poste 2153

Télécopieur : (514) 987-8218

Université du Québec à Montréal

Département d'études littéraires

Case postale 8888

Succursale Centre-ville

Montréal (Québec)

H3C 3P8