



HAL
open science

L'écriture de l'événement du 11 septembre 2001 dans la littérature (Luc Lang, Don DeLillo, Fanny Taillandier)

Morgane Pernet

► To cite this version:

Morgane Pernet. L'écriture de l'événement du 11 septembre 2001 dans la littérature (Luc Lang, Don DeLillo, Fanny Taillandier). Humanities and Social Sciences. 2020. dumas-04113375

HAL Id: dumas-04113375

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04113375v1>

Submitted on 1 Jun 2023

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

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



Université Paris Nanterre
UFR PHILLIA – Département de Lettres Modernes
Master 2 Littérature comparée

**L'écriture de l'événement du 11 septembre 2001
dans la littérature
(Luc Lang, Don DeLillo, Fanny Taillandier)**

Morgane PERNET
Sous la direction de M. Dominique VIART

Mémoire présenté pour la validation d'un master en littérature comparée
Soutenu le 22 mai 2020

Remerciements

Je remercie mon directeur de mémoire, Monsieur Dominique Viart, pour avoir encadré ce travail et pour ses précieux conseils. Ses séminaires en littérature contemporaine proposés au cours de ces deux années de master ont été très enrichissants et stimulants, et m'ont confortée dans l'envie de poursuivre en doctorat, je l'en remercie.

Je remercie également tous et toutes les professeur.e.s, enseignant.e.s du master recherche en lettres modernes pour la qualité des cours et des séminaires proposés.

Je remercie ma famille et mes ami.e.s pour leur soutien, leur bienveillance, et pour leur intérêt porté à ce mémoire, et tout particulièrement Louise et Carla pour leur précieuse relecture.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	6
<u>Chronologie de la journée du 11 septembre 2001</u> :.....	14
CHAPITRE 1 : ÉCRIRE LE 11 SEPTEMBRE 2001 EN LITTÉRATURE : ENTRE MIMÉTISME MÉDIATIQUE ET DÉCONSTRUCTION	15
I. LA LITTÉRATURE DU 11 SEPTEMBRE 2001 À L'ÉPREUVE D'UN IMAGINAIRE MÉDIATIQUE ANCRÉ ET IMPOSÉ : ENTRE MIMÉTISME MÉDIATIQUE ET ÉCHEC DE LA REPRÉSENTATION DE L'ÉVÉNEMENT	17
1. Une écriture mimétique de l'événement médiatique	17
a. <i>Une mise en récit et un schéma narratif propre au mythe médiatique de l'événement</i>	18
b. <i>Des éléments discursifs (motifs) empruntés au discours médiatique</i>	21
c. <i>Patchwork de discours médiatiques dans la littérature</i>	26
2. Une écriture de l'image médiatique : entre images fixes et images mouvantes	29
a. <i>La littérature imprégnée des images : les images médiatiques comme matrices du récit</i>	30
b. <i>Un événement vu par l'écran</i>	31
c. <i>Obsession et fascination des images : entre choc, effroi et sidération</i>	36
3. L'échec de la représentation : l'événement insaisissable	38
a. <i>Un événement incompréhensible qui trouble le langage</i>	38
b. <i>L'impossible appropriation subjective</i>	41
II. ÉCRIRE L'ÉVÉNEMENT DU 11 SEPTEMBRE EN LITTÉRATURE : DANS LES FAILLES DU DISCOURS MÉDIATIQUE DOMINANT, ENTRE CONTESTATION ET DÉCONSTRUCTION DU DISCOURS SUR L'ÉVÉNEMENT	44
1. Le contre-discours (« counter-narrative ») : des récits autres	44
a. <i>Le contre-discours de Don DeLillo</i>	45
b. <i>Le roman « hors-champ » de Fanny Taillandier</i>	46
c. <i>Le discours alternatif et critique de Luc Lang</i>	47
2. Déconstruction du récit unilatéral et dénonciation du récit médiatique	50
a. <i>Focalisations multiples, croisement des regards</i>	50
b. <i>Dénonciation et critique de la médiatisation de l'événement</i>	52
3. Contestation et déconstruction de « l'événement absolu »	56
a. <i>Réinsertion d'une chronologie et d'un continuum temporel</i>	57
b. <i>Remise en contexte des images, « déplier les images »</i>	59

CHAPITRE 2 : ÉCRIRE LE 11 SEPTEMBRE EN LITTÉRATURE : S'EMPARER DU VIDE PROVOQUÉ PAR L'ÉVÉNEMENT POUR RECONSTRUIRE L'UNIVERS, L'IMAGINAIRE DE L'ÉVÉNEMENT ET PROPOSER UNE RECONFIGURATION DU MONDE..... 65

I. L'ÉVÉNEMENT INVITE LA LITTÉRATURE À DÉPLACER LA FRONTIÈRE DE L'IMPOSSIBLE SUR LA FRONTIÈRE DES POSSIBLES : RACONTER L'ÉVÉNEMENT AUTREMENT 67

- 1. Le dispositif romanesque et ses possibles 67**
 - a. *La dimension empathique : l'intime et l'universel* 68
 - b. *Des personnages incarnant l'événement* 71
 - c. *Des histoires en filigranes de l'événement* 73
- 2. Des fictions, des histoires possibles 74**
 - a. *Théorie des mondes multiples et des mondes possibles – Par les écrans du monde* 75
 - b. *Chapitres et genres littéraires différents dans 11 septembre mon amour : autant de possibilités et de lectures de l'événement* 77
 - c. *L'importance des récits dans Falling Man : entre récits de soi (Alzheimer, trauma) et imaginaires de l'événement* 79
- 3. Une écriture poétique (au sens poïen : fabrication, création) de l'événement..... 83**
 - a. *Une réécriture artistique de l'événement* 83
 - b. *Ecriture de l'architecture : construire une nouvelle lecture de l'événement* 88
 - c. *Méta-littérarité sur le texte littéraire : la supériorité narrative ou la fiction au contrôle de son univers* 91

II. L'ÉCRITURE DE L'ÉVÉNEMENT PERMET À LA LITTÉRATURE DE CONVOQUER D'AUTRES IMAGINAIRES ET D'INTERROGER LA CONFIGURATION DU MONDE MODERNE 95

- 1. L'imaginaire américain : effondrement de l'épopée et du mythe américain..... 96**
 - a. *Le mythe américain et son imaginaire avant le 11 septembre* 96
 - b. *Effondrement de l'épopée américaine : vers un anti-américanisme* 98
 - c. *Personnage de William dans Par les écrans du monde : aux prises avec lui-même, son identité* 101
- 2. L'univers du terroriste : exploration de l'altérité, du mythe du terroriste..... 103**
 - a. *La fiction et le récit comme modalités pour explorer cet univers* 104
 - b. *Personnages terroristes : des individus aux prises avec eux-mêmes* 107
 - c. *Le discours du jihad : le mythe d'une communauté en lutte* 110
- 3. L'univers du monde moderne : effondrement et reconfiguration d'une représentation du monde 114**
 - a. *« Soudain l'apothéose de la modernité qui s'autodétruit »* 115
 - b. *Vers une reconfiguration d'une représentation du monde ?* 118

CONCLUSION..... 122

BIBLIOGRAPHIE..... 129

INTRODUCTION

« *Ce 11 septembre est encore à peine un événement historique, mais la technique a permis qu'il soit déjà une injonction pour la littérature.*¹ »

Au matin du 11 septembre 2001 aux Etats-Unis, le caractère éminemment spectaculaire des attaques terroristes contre les tours jumelles du World Trade Center (WTC) en plein cœur de Manhattan à New-York, plonge le monde entier dans une sidération absolue, totale. Pris par surprise, les citoyens témoignent face aux caméras présentes de l'incompréhension dont ils sont saisis, de l'impossibilité d'expliquer, voire de *dire, parler* de ce qu'ils sont en train de vivre. Sur les écrans télévisés du monde entier, où sont transmises et relayées en direct les images des avions percutant les tours, les présentateurs peinent à trouver les mots pour les commenter. Face aux images sidérantes et aux attaques terrifiantes, le langage achoppe. Cette incompréhension face aux attaques imprévisibles, qui bouleversent et concentrent la temporalité du monde entier en un seul instant, figeant tout à la fois le langage et la pensée dans un mutisme et un silence sans précédent, sont les conditions suffisantes qui ont permis de définir très tôt ces attaques, ce 11 septembre comme un « événement », qui-plus-est, un « événement absolu² ». Telle est la définition de l'événement que donne Jacques Derrida en discutant avec Giovanna Borradori sur le 11 septembre :

L'événement, c'est ce qui arrive et en arrivant arrive à me surprendre, à surprendre et à suspendre la compréhension : l'événement, c'est d'abord *ce que* d'abord je ne comprends pas.³

¹ Luc Lang, *11 septembre mon amour*, Paris, Stock, 2003, p.246.

² Jean Baudrillard, « L'esprit du terrorisme », *Le Monde*, 3 novembre 2001.

³ Jacques Derrida, Jürgen Habermas, Giovanna Borradori, *Le « concept » du 11 septembre : dialogues à New-York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 2005, p.139.

Ainsi, l'événement se définit comme tel lorsqu'une rupture (temporelle, spatiale, cognitive, etc.) a lieu et qu'elle se répercute sur un sujet ou une communauté (choc, sidération, incompréhension, appréhension impossible) reconnaissant l'événement comme événement. Jacques Derrida poursuit en postulant que c'est bien parce que nous ne savons pas ce qui s'est produit, ce qui s'est passé, que nous sommes dans l'incapacité même de nommer autrement « la chose¹ » que par sa date – 11 septembre, « 9/11 » pour les anglo-saxons –, que ces attaques se définissent comme événement. Dans le même temps, le nommer par sa date revient tout autant à le marquer dans le cours de l'histoire contemporaine qu'à se soustraire à cet échec du langage, l'échec de la nomination et donc, par conséquent à son impossible appropriation.

Dans sa thèse *Frontières de l'événement, frontières de la littérature*, Carine Capone explique que les travaux de recherche et les études sur la notion d'événement en littérature se multiplient au lendemain des attentats du 11 septembre 2001, en grande partie influencés par les questionnements qui en découlent. Si l'événement, aussi spectaculaire et fascinant qu'il fut par sa médiatisation et son surplus de réel, marque dans l'imaginaire contemporain notre entrée dans le XXI^e siècle (une nouvelle ère annonçant un nouveau rapport à l'image, à l'immédiateté et aux médias), Carine Capone ne le considère pas comme « un événement d'un impact décisif sur l'esthétique littéraire du début du XXI^e siècle² ». Elle affirme toutefois que cet événement catalyse de nombreuses problématiques littéraires liées à l'appropriation de l'événement inscrites « dans la lignée du renouveau littéraire des années quatre-vingt³ », jusqu'à le considérer comme un potentiel paradigme des événements (et de leur appropriation) contemporains survenus depuis ou à venir. Il s'agit ainsi pour nous de nous arrêter sur l'appropriation de l'événement du 11 septembre dans la littérature, en tâchant de déceler les problématiques et les enjeux de son écriture.

Ainsi, si le 11 septembre 2001 a influencé les recherches sur l'événement, c'est bien parce que celui-ci, dans sa définition et sa conception d'abord médiatiques, est problématique. La description, l'analyse, l'explication sont dans un premier temps difficiles, et le discours médiatique a recourt à diverses méthodes pour y répondre – nous en parlerons au cours de notre

¹ *Ibid.*, p.134.

² Carine Capone, *Frontières de l'évènement, frontières de la littérature. L'appropriation de l'évènement dans la littérature des années soixante à nos jours. (Marguerite Duras, Claude Simon, Emmanuel Carrère, Laurent Mauvignier)*, thèse de doctorat dirigée par Dominique Viart, soutenue le 3 décembre 2015 à l'Université Paris Nanterre, p.19-20.

³ *Ibid.*, p.19.

travail. Et c'est parce que le langage est fragilisé, – à noter par exemple les images silencieuses des attaques ou le trouble des journalistes que remarque Aurélia Lamy¹ – langage qui est l'outil premier, fondamental, l'essence même de la littérature, que la recherche se tourne vers une réflexion littéraire de la notion. Lorsque Jacques Derrida postule qu'« il n'y a d'événement digne de ce nom que là où cette appropriation *échoue* sur une frontière »², c'est dire que l'événement lance un défi au langage, et par conséquent un défi à la littérature comme le dit Luc Lang lui-même dans la citation que nous avons placé en exergue. Ce sera un des points que nous aborderons dans notre étude, en nous insérant dans la lignée des travaux de Carine Capone qui se positionne contre la définition de Jacques Derrida, démontrant que l'appropriation de l'événement par la littérature n'est pas impossible et qu'elle s'empare justement des « frontières » qu'il pose pour le *dire*.

Pour autant, le fait que la littérature se tourne vers l'événement, n'est pas un phénomène nouveau. Depuis qu'elle existe et sous toutes ses formes, la littérature s'est toujours fondée sur les événements, qu'ils soient de nature mythique, historique, culturel, social, factuel ou religieux. Que ce soient les épopées ou tragédies antiques, *La Chanson de Roland* qui chante la légende de l'Empereur Charlemagne au XI^e siècle, les récits fondateurs tel que la Genèse, ou des œuvres écrites relatant des faits historiques ou de fait-divers, la littérature convoque les événements au sein de sa matrice fictionnelle, contribue à déployer leurs imaginaires, à porter une mémoire collective, à travers les siècles, au-delà des frontières langagières et culturelles. En revanche, la recherche en littérature est innovante à partir du moment où elle s'interroge sur son rapport à l'événement en tant qu'*événement*. Les théories littéraires sur cette notion sont plutôt récentes, et s'inscrivent dans un pan de travaux aux croisements d'autres disciplines qui se sont déjà penchées sur son étude – histoire, sciences humaines, philosophie, médiologie, sciences de l'information-communication et médias. Prenant en compte les divers travaux et théories postulées, la critique et les recherches littéraires sur l'événement demeurent toujours flexibles, indéfinies et donc mouvantes. Ainsi se développera notre étude, en croisant les différentes approches de l'événement pour tenter de cerner un horizon critique de l'écriture du 11 septembre 2001 dans la littérature.

¹ Aurélia Lamy, *La médiatisation de l'Apocalypse. Le traitement médiatique des attentats du 11 septembre 2001 aux Etats-Unis dans la presse et à la télévision françaises (11-18 septembre 2001)*. Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, soutenue en 2005 à l'Université Paul-Verlaine à Metz, 577p.

² Jacques Derrida, *Le "concept" du 11 septembre: dialogues à New-York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, op.cit. p.139.

Ce retour de l'événement – pour reprendre le titre d'un article majeur sur le sujet, celui d'Edgar Morin¹ – au centre des réflexions universitaires et autres, s'inscrit donc dans la seconde moitié du XX^e siècle d'abord dans le champ des sciences humaines, de la philosophie et de l'histoire. C'est en premier lieu sur les événements « historiques » que s'interrogent les philosophes et les historiens. On pense notamment à Paul Ricoeur² et sa théorie de la mise en récit des événements historiques, ou encore à Claude Romano³ qui interroge une phénoménologie de l'événement, son rapport au monde, puis au temps. Vient ensuite l'approche des sciences des médias et de l'information, et ce que Pierre Nora nomme *L'événement monstre*, article dans lequel il explique que les médias « n'agissent pas seulement comme des moyens dont les événements seraient relativement indépendants, mais comme la condition de leur existence. ⁴ » Les médias participent donc à l'émergence de l'événement et l'alimentent par les discours médiatiques qu'ils produisent. C'est en ce sens finalement qu'est envisagé l'événement du 11 septembre. Certes, les attaques marquent une première depuis près de deux siècles sur le sol américain, détruisant d'un seul coup l'hégémonie de sa puissance aux yeux de la terre entière, mais la particularité de l'événement réside essentiellement dans sa médiatisation, dans sa mise en spectacle. Si les attaques n'avaient pas été filmées et transmises en direct sur les écrans du monde entier, parlerions-nous d'événement historique ? Y aurait-il eu un « 11 septembre 2001 », une date qui fasse événement dans la chronologie de l'histoire contemporaine ? Il est évident que ces attaques auraient été majeures pour l'histoire des Etats-Unis, voire même uniquement pour New-York, mais c'est le retentissement mondial qui érige ces attaques terroristes en *événement*. Ainsi, nous voyons bien que l'événement du 11 septembre est éminemment, purement médiatique, et répond aux critères que donnent Pierre Nora, Guy Debord ou encore Jean Baudrillard sur la (sur)médiatisation de la société. C'est partant de ce constat, de cette approche – médiatique donc – que nous aborderons l'écriture de l'événement du 11 septembre dans la littérature.

Qu'en est-il d'ailleurs de la littérature sur le 11 septembre 2001 ? Les nombreux témoignages de survivants ou de témoins des attaques évoquent, le plus souvent dans la presse, avoir eu l'impression d'être pris dans une fiction apocalyptique hollywoodienne. Cet élément,

¹ Edgar Morin, « Le retour de l'événement », in *Communications*, N°18, 1972, p.6-20.

² On peut lire les trois tomes de *Temps et Récit* pour la théorie de la mise en intrigue, et notamment le premier tome pour les événements historiques : Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, t.1 [1983], t.2 [1984], t.3 [1985] Paris, Seuil, coll. « Point Série Essais », 1991.

³ Claude Romano, *L'Évènement et le monde*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1998, 293p. ; *L'Évènement et le temps*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1999, 312p.

⁴ Pierre Nora, « L'événement monstre », *Communications*, n°18, 1972, p.162.

qui témoigne d'une confusion entre la réalité et la fiction que le choc des images n'a fait qu'exacerber, met dans un premier temps le monde de la fiction à mal. Ainsi, outre deux recueils de nouvelles publiés tous deux en 2002¹, la littérature américaine reste dans un premier temps silencieuse sur l'événement. Ce sont d'abord les littératures française et belge qui s'en emparent dès les années 2002-2003 : Henry Bauchau, Frédéric Beigbeder, Patrick Bouvet, Luc Lang, Michel Vinaver, puis plus tard, en 2018, Fanny Taillandier². Comme si la distance géographique permettait d'aborder l'événement de front plus aisément. Aux Etats-Unis, le corpus se reportant à l'événement, de front ou parcellément, s'étend massivement, et à tous les genres littéraires un peu plus tard : on note dès 2004 la bande dessinée d'Art Spiegelman, *In The Shadows of No Towers*, puis les années suivantes les romans de Jonathan Safran Foer, John Updike, des romans postapocalyptiques – post-9/11 – ou uchroniques comme ceux de Cormac McCarthy, Paul Auster, ou encore de Colum McCann³ outre-Atlantique. Mais le grand roman américain sur le 11 septembre 2001, est bien celui de Don DeLillo, *Falling Man* [*L'homme qui tombe*] publié en 2007. Le corpus de cette littérature est bien plus vaste que les exemples cités, mais ceux-ci ont fait l'objet de recherches – notamment par le collectif *Fictions et imaginaires du 11 septembre 2001*⁴ s'inscrivant dans le programme de recherche Projet Lower Manhattan, qui a ainsi recensé toutes les œuvres traitant de l'événement et analysé les modalités d'écriture, de fictionnalisation, de mythification, etc. Certaines seront donc parfois citées au cours de ce travail.

Néanmoins, notre étude se resserre autour d'un corpus principal de trois œuvres : Luc Lang, *11 septembre mon amour*, Don DeLillo, *Falling Man* et Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde*. Ce travail s'inscrit en littérature française, en incluant dans le corpus une œuvre majeur de la littérature américaine sur cet événement, et en croisant différentes disciplines comme les sciences humaines et plus particulièrement celles des médias de l'information.

¹ *110 Stories : New York Writes After September 11*, Ulrich Baer, New York, NY: New York UP, 2002. ; *September 11, 2001: American Writers Respond*, William Heyen, Silver Spring, MD : Etruscan Press, 2002.

² Henry Bauchau, *Petite suite au 11 septembre*, Bruxelles, Le Grand Miroir, 2003. ; Frédéric Beigbeder, *Windows on the World*, Paris, Grasset, 2003. ; Patrick Bouvet, *Direct*, Paris, éd. De l'Olivier, 2002. ; Luc Lang, *11 septembre mon amour*, Paris, Stock, 2003. ; Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, Paris, L'Arche, 2002. ; Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde*, Paris, Seuil, 2018.

³ Art Spiegelman, *In The Shadows of No Towers*, New York, NY: Pantheon Books, 2004. ; Jonathan Safran Foer, *Extremely Loud and Incredibly Close*, Boston, MA: Houghton Mifflin, 2005. ; John Updike, *Terrorist*, New York, NY: Ballantine Books, 2006. ; Cormac McCarthy, *The Road*, New York, NY: Knopf, 2006. ; Paul Auster, *Brooklyn Follies*, New York, NY: Henry Holt, 2005. & *Man in the Dark*, Londres : Faber & Faber, 2008. ; Colum McCann, *Let the Great World Spin*, Random House, 2009.

⁴ Bertrand Gervais et Patrick Tillard (dir.), *Fictions et images du 11 septembre 2001*, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », vol. 24, 2010, 216p.

Le roman de Luc Lang, publié dès 2003, a été écrit « à chaud » de l'événement. Reprenant le titre du scénario de Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Carine Capone souligne que Luc Lang s'inscrit dans cette veine durassienne, qui consiste à aborder un événement historique par une histoire subjective. En effet, en 2001 alors que l'auteur se rend dans le Montana aux Etats-Unis pour rencontrer les Indiens Blackfeet, son séjour est bousculé par les attentats sur le World Trade Center, dont il a été témoin par les images diffusées à la télévision. Bouleversé, la rencontre avec les Indiens n'a pas lieu, et il décide alors d'écrire sur son expérience de l'événement. Récit au genre hybride, structuré en cinq parties différentes, l'écrivain, dissimulé derrière un narrateur renommé Lucas, traverse les villes américaines, et témoigne tout à la fois de l'atmosphère qui règne aux Etats-Unis, que de sa propre expérience face aux images. Car en effet, nous le verrons, le narrateur est frappé, sidéré par les images du 11 septembre et ne manque pas d'en faire le récit. Ainsi, la médiatisation de l'événement et le rapport de l'écriture aux images dans ce texte sont les éléments qui nous intéressent pour notre travail.

Le roman de Don DeLillo, *Falling Man*, publié en 2007 aux Etats-Unis¹, était très largement attendu par les lecteurs et sa réception a été plutôt contrastée. La critique lui reproche notamment de ne pas entrer dans le cœur de l'événement ou de ne pas prendre en compte sa dimension politique, patriotique, historique ou symbolique. Le roman de Don DeLillo se présente comme un récit éclaté, appréhendant la déchirure et la blessure psychologique de deux personnages traumatisés par l'événement : Keith, qui travaillait dans une des tours du WTC, survit aux attaques et se rend immédiatement, dès le début du roman, chez Lianne, son ex-femme qui a suivi l'événement en images depuis son salon. Entre reconstruction de soi et reconstruction du couple, le roman aborde essentiellement les conséquences traumatiques de l'événement sur les individus, mais s'intéresse également au récit des terroristes. *Falling Man* n'est pas le premier texte de Don DeLillo sur le 11 septembre, et se présente de fait comme le résultat de son essai paru dans *Harper's magazine* le 22 décembre 2001, « In The Ruins of The Future », dans lequel il appelle la fiction à créer, à écrire des contre-récits de l'horreur et de la terreur des terroristes ainsi que du discours politico-médiatique. Ce contre-récit est une des dimensions qui nous intéresse pour notre travail dans l'œuvre de Don DeLillo. L'autre dimension est bien celle d'un rapport de l'écriture à l'image, car bien que le projet de l'auteur s'inscrive dans une volonté de ne pas reproduire les images spectaculaires de l'événement, le

¹ La traduction française du roman : *L'Homme qui tombe* [tr. Marianne Véron], Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2008.

titre évoque de manière très symbolique une image médiatique forte : celle d'un homme se jetant du haut des tours à la verticale.

Enfin, dix-sept ans après l'événement, Fanny Taillandier publie *Par les écrans du monde*, roman de fiction qui raconte cette journée du 11 septembre 2001, en onze chapitres, à travers trois personnages différents : Lucy travaille pour une firme d'assurance anti-risque dans une des tours du WTC et se retrouve coincée sous les décombres du centre commercial alors que l'avion percute la première tour ; son frère William, vétéran de l'US Air Force traumatisé par des images d'anciennes missions, est chef de la sécurité de l'aéroport de Boston, d'où décollent deux avions détournés ; puis, le récit se concentre sur le personnage de Mohammed Atta, un des pilotes qui encastre l'avion dans une des tours, à partir de l'enquête menée par l'Agent spécial. Le roman de Fanny Taillandier offre une perspective d'analyse intéressante pour notre corpus en ce qu'il fait le récit à la fois des images de l'événement et de ce qui n'a pas fait image justement ce 11 septembre 2001. En ce sens, il rejoint le roman de Don DeLillo sur la notion de contre-récit, ainsi que celui de Luc Lang sur la médiatisation de l'événement, en ce que son titre évoque de prime abord cet événement-image.

Si les fictions contemporaines, depuis les années 2000, ne tendent plus vers une représentation de l'événement dans un but compréhensif, à quoi riment l'appropriation et l'écriture du 11 septembre 2001 dans les œuvres de notre corpus ? Si l'on considère que l'événement n'existe que par les médias qui le configurent, comment la littérature s'empare-t-elle du discours médiatique – alors même qu'il s'agit pour certains auteurs (certaines œuvres) d'élaborer un contre-récit – pour faire de cet événement-image médiatique un objet esthétique et littéraire ? Dans cette même veine du contre-récit, comment la littérature incorpore-t-elle, fait-elle sienne, cet événement-image, comment fait-elle parler les images ? Autrement dit, quel(s) rôle(s) joue(nt) les images dans les œuvres de notre corpus, si rôle(s) jouent-elles ? Enfin, que reste-t-il de l'événement si on lui retire tout récit médiatique, et par conséquent, que reste-t-il à écrire pour la littérature ?

Notre hypothèse est que la littérature, du moins les œuvres constituant notre corpus, s'empare du discours médiatique afin de le déconstruire, qu'elle se glisse dans les failles (les espaces vides) que pose l'événement (la frontière sur laquelle échoue toute appropriation selon Jacques Derrida) pour en déceler ses potentiels fictionnels, romanesques, en un mot créateur, pour proposer des imaginaires autres de l'événement. L'écriture de l'événement en littérature résulterait donc en un détournement de l'écriture médiatique (forme, style, fond, profondeur et

complexité du récit) et résisterait à la force, à la frontière imposée par l'événement « absolu » : celle d'imaginer, de créer. Notre premier chapitre sera ainsi consacré à la représentation médiatique de l'événement dans la littérature : partant d'une écriture mimétique de l'événement médiatique, les œuvres se tournent vers sa déconstruction, vers une sorte d'anti-mimétisme pour interroger un événement dépouillé de son absolutisme, qui se révèle tout aussi problématique. Puis, à partir d'une définition de l'évolution comme événement formulée par Edgar Morin, expliquant, entre autres, que l'évolution « porte en elle la *catastrophe* comme force non seulement de destruction mais de création ¹», nous montrerons que toute déconstruction, même littéraire, entraîne nécessairement une reconstruction (d'où la dimension d'esthétique créatrice). Ainsi, déconstructions médiatique et absolue démontrées, nous analyserons dans un second chapitre, à partir des œuvres de notre corpus, comment la littérature se niche dans ce chaos, dans ce vide et dans les frontières posées par l'événement, pour en exploiter sa dimension créative et esthétique. Nous verrons notamment que la littérature exploite tous les imaginaires et les chemins alternatifs possibles à la « frontière » de l'événement, et que par-là même, elle propose tout à la fois une reconfiguration de la représentation de l'événement et du monde dans lequel il advient.

¹ Edgar Morin, *Le retour de l'événement*, op. cit., p.18.

Chronologie de la journée du 11 septembre 2001 :

Si la plupart d'entre nous nous souvenons exactement où nous étions et ce que nous faisons au moment où les avions se sont encastrés dans les tours du WTC, il convient néanmoins de faire un résumé du déroulement de cette journée noire, que la presse américaine (et plus largement internationale), a qualifié d' « apocalyptique » (nous y reviendrons). Ce sont donc quatre avions de ligne qui sont détournés par dix-neuf terroristes du réseau djihadiste Al-Qaïda ce mardi matin. Deux avions au départ de l'aéroport international Logan de Boston, dans le Massachussets, en direction de Los Angeles, sont détournés et retrouvés encastrés dans le WTC : le vol 11 d'American Airlines décolle à 7h59 et percute la Tour Nord à 8h46 à une vitesse de 790 km/h entre le 93^e et 96^e étage, tandis que le vol 175 de United Airlines décolle à 8h45 et percute la Tour Sud à 09h03 à une vitesse de 950 km/h entre le 78^e et 84^e étage. Au départ de l'aéroport international de Washington-Dulles en Virginie, le vol 77 d'American Airlines également en direction de Los Angeles décolle à 8h20 et s'écrase à une vitesse de 850 km/h sur le Pentagone à 9h37. Un quatrième avion, le vol 93 de United Airlines décollant à 8h42 de l'aéroport international Liberty de Newark au New Jersey en direction de San Francisco, n'atteint pas sa cible (la capitale, Washington) et s'écrase en Pennsylvanie (Pittsburg) à 10h03 grâce aux passagers qui se sont révoltés. La médiatisation des attaques s'est essentiellement concentrée sur le WTC, si bien que lorsque l'on parle de l'événement du 11 septembre, on évoque surtout les avions s'encastrant dans les tours, suivi de leur effondrement. C'est la Tour Sud, percutée en deuxième, qui s'écroule en premier à 9h59. Peu de temps après, la Tour Nord s'effondre à 10h28. Tout près des tours jumelles dans le WTC, la tour numéro sept s'effondre elle aussi à 17h25, après évacuation plus tôt dans la journée. Selon *La commission nationale sur les attaques terroristes contre les États-Unis* de 2004, les attaques ont fait près de 3000 victimes (recensées), le nombre de blessés se double. Encore aujourd'hui, nombre de personnes sont toujours portées disparues.

**CHAPITRE 1 : ÉCRIRE LE 11 SEPTEMBRE 2001 EN LITTÉRATURE :
ENTRE MIMÉTISME MÉDIATIQUE ET DÉCONSTRUCTION**

« Il n'y a pas de bon usage des médias, les médias font partie de l'événement, ils font partie de la terreur, ils jouent dans l'un ou l'autre sens. ¹ »

Cette citation, issue de l'article analytique de Jean Baudrillard sur le 11 septembre publié dans le journal *Le Monde*, insiste de manière explicite sur la dimension éminemment médiatique de l'événement. Les médias, ici, ne sont pas plus une condition d'existence de l'événement, le support qui lui permet d'immerger sur la scène mondiale et de se produire, qu'une part constitutive de celui-ci. Les médias ne *font* pas l'événement, ils *sont* l'événement, sa dimension visuelle et puissance spectaculaire. Tout au plus, pour continuer sur les termes de Jean Baudrillard, si l'événement consiste en « notre théâtre de la cruauté à nous », se jouant sur « notre scène primitive »² – les écrans –, alors il n'est pas étonnant ni moins inintéressant que la référentialité de l'événement (c'est-à-dire « la réalité » de celui-ci, « le monde réel » dans lequel il se produit) dans la littérature soit celle du monde médiatique, et particulièrement de ses discours. Car en effet, nous allons le voir, ce sont bien les médias qui ont d'abord écrit le récit de l'événement : description, explication, contextualisation et tentatives d'analyses critiques. Ainsi, les auteurs de notre corpus ne peuvent faire abstraction de tout cet imaginaire médiatique de l'événement configuré par les médias, en partie parce qu'eux-mêmes sont habités par cet imaginaire. Lors des premières lectures et recherches, à la fois sur l'événement et sur les textes, la question du mimétisme médiatique nous paraissait frappante, au point que l'on peut désormais se demander pourquoi, c'est-à-dire dans quel but et à quelles fins, la littérature s'approprie-t-elle l'événement. Qu'apporte-t-elle de plus que les récits médiatiques, que dit-elle de nouveau ? Est-ce une simple mise en récit, une fictionnalisation d'une réalité médiatique et de ses images ? Nous nous devons de répondre par la négative en ce que nous montrerons au cours de ce chapitre que cette pratique de l'écriture est justement problématique à différentes échelles. En effet, cette saisie d'une réalité médiatique de l'événement, si elle semble impossible dans certains cas, au sens où la littérature « échoue » à son tour sur la frontière médiatique, elle est, dans d'autres cas, totalement réfutée. C'est pourquoi nous postulons que l'écriture de l'événement du 11 septembre dans la littérature oscille entre un mimétisme médiatique (une volonté de retranscrire ou d'écrire à partir d'un imaginaire mondialement

¹ Jean Baudrillard, *L'esprit du terrorisme*, *op.cit.*

² *Ibid.* Il fait notamment référence à la réflexion d'Antonin Artaud sur le retour d'un théâtre de la cruauté, c'est-à-dire d'un théâtre qui mettrait en scène les conflits contemporains, des thèmes correspondant à l'agitation et à l'inquiétude caractéristique de notre époque. Voir Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* [1938], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, 256p.

ancré) et la profonde déconstruction de ce mythe médiatique à travers l'écriture de contre-récits et de contestation, pour revenir à la dimension problématique de l'événement, épuré de son absolutisme.

I. LA LITTÉRATURE DU 11 SEPTEMBRE 2001 À L'ÉPREUVE D'UN IMAGINAIRE MÉDIATIQUE ANCRÉ ET IMPOSÉ : ENTRE MIMÉTISME MÉDIATIQUE ET ÉCHEC DE LA REPRÉSENTATION DE L'ÉVÉNEMENT

Au cours de cette première partie du chapitre, nous nous devons de comparer les textes de notre corpus (et autres) aux récits médiatiques (articles de presse écrite, unes de journaux, reportages télévisés essentiellement) qui ont proliféré en masse pendant plusieurs jours au lendemain de l'événement. Nous avons fait le choix de nous restreindre à un petit corpus d'articles (et unes) parus dans *Le Monde*, *Libération* et des journaux télévisés du 20h essentiellement de *TF1* et *France2*. Nous nous appuyons également fortement sur la thèse d'Aurélia Lamy, dans laquelle elle s'intéresse au traitement médiatique de l'événement en France suivant une démarche sémiopragmatique – nous lui devons en outre les analyses des discours et de la mise en récit des événements. Dans ce premier point, nous analyserons les éléments et les modalités des discours médiatiques qui ont forgé l'imaginaire de l'événement au point que nous les retrouvons au cœur même de la littérature : les discours écrits, la mise en récit de l'événement et les images, fixes et mouvantes. Or, nous verrons que cette représentation médiatique se révèle être un échec en termes d'appropriation de l'événement par la littérature.

1. Une écriture mimétique de l'événement médiatique

Il s'agit dans un premier temps d'analyser la représentation de l'écriture médiatique de l'événement, c'est-à-dire les modalités du discours médiatique reprises ici dans notre corpus littéraire. Celles-ci reposent sur plusieurs points que nous allons développer : le schéma narratif, les motifs discursifs (dans le discours médiatique, ces motifs servent surtout à proposer une explication de l'événement, afin de le rendre compréhensible) et l'insertion même des discours médiatiques dans les textes littéraires.

a. *Une mise en récit et un schéma narratif propre au mythe médiatique de l'événement*

« *L'événement n'existe pas en soi, il est toujours construit.* ¹ »

Événement exceptionnel et spectaculaire, le 11 septembre ne semble compréhensible qu'à la lumière des récits dans lesquels il s'inscrit. Dans les médias, surtout dans la presse écrite et la télévision, le recours à la narration propre au récit fictionnel est prépondérant, et semble être la seule modalité d'écriture possible pour donner un sens à l'événement. Avant de venir à la nature de ces récits, il semble intéressant de s'arrêter sur la structure narrative dans laquelle s'inscrit la mise en mot de l'événement.

Que ce soit dans la presse écrite ou à la télévision, la transmission de l'information sur les attaques du WTC se fonde sur le schéma narratif classique du conte ou de la nouvelle. Le récit peut donc se résumer de la façon suivante : situation initiale (ciel bleu, chaleur et paisibilité de l'atmosphère), bouleversement ou élément perturbateur (crash du premier avion), intrigue (crash du second avion : la population et les spectateurs comprennent qu'il s'agit d'une attaque et non d'un accident), chute (l'effondrement des tours) et dénouement (premières conclusions, premiers bilans, le discours du président Bush, ^{et/ou} l'atmosphère *post-09/11*). A titre d'exemple, nous pouvons citer l'article d'Eric Leser paru dans *Le Monde* au lendemain des attentats, écrit selon ce même schéma narratif à quelques différences près : à la place du crash des avions, le journaliste évoque plutôt les tours jumelles en flammes et le ciel envahi d'une fumée noire. Par ailleurs, nous pouvons noter, à partir de cet exemple ainsi que d'autres articles, que le récit est parfois écrit au présent et ponctué de connecteurs logiques pour décrire le déroulement des événements, comme l'atteste par exemple cet adjectif : « *Soudain*, un cri : il est 10 heures, la tour sud, la dernière touchée, un peu moins d'une heure auparavant, s'effondre² » (je souligne). Aurélia Lamy note également que s'inscrivent dans ce schéma narratif des protagonistes divers³ : journalistes, témoins (c'est le cas dans l'article d'Eric Leser), hommes politiques,

¹ Patrick Charaudeau, « Information, émotions, imaginaires. A propos du 11 septembre 2001 », in *La terreur spectacle. Terrorisme et télévision*, Daniel Dayan (dir.), Bruxelles, De Boeck « INA éditions », coll. « médias recherches », 2006, partie I, chap.3.

² Eric Leser, « Des milliers de morts, sans doute, dans les décombres des tours jumelles », *Le Monde*, 13 septembre 2001, p.4.

³ Aurélia Lamy, *La médiatisation de l'Apocalypse. Le traitement médiatique des attentats du 11 septembre 2001 aux Etats-Unis dans la presse et à la télévision françaises (11-18 septembre 2001)*, op.cit., p.152.

pompier (figure que l'on retrouve notamment à l'écran lors du crash du second avion et dans le roman de Luc Lang à plusieurs reprises). Si nous développerons la construction et la diffusion des images un peu plus loin dans ce chapitre, il convient d'ores et déjà de dire un mot sur la structure des reportages télévisés. Sur les écrans, le schéma des séquences narratives est relativement similaire mais s'intensifie par une mise en boucle, une répétition des images (notamment celle du second avion s'encadrant dans la tour, diffusée au ralenti). Ainsi, à la télévision, l'événement se répète sans cesse et sous des angles différents : une fois les tours effondrées, réapparaît sur l'écran la première tour en fumée, suivit du second avion s'approchant de l'autre tour.

Ce schéma narratif propre à la construction médiatique du récit du 11 septembre, s'est imposé comme un modèle et conditionnement de l'imaginaire de l'événement, que l'on retrouve aussi dans les œuvres de notre corpus. Les romans ne suivent pas ce schéma narratif à la lettre ou dans son intégralité, ce qui serait réducteur, mais l'intègrent d'une manière ou d'une autre. En outre, c'est la structure cyclique des romans qui domine, renvoyant à la mise en boucle et à la répétition des images, ainsi qu'à la multiplication de la version unilatérale de l'événement dans la presse.

Nos trois romans s'ouvrent et se terminent donc sur la journée du 11 septembre. Le roman de Luc Lang débute en effet par un chapitre intitulé « Les voix » rendant hommage aux passagers du vol qui ont appelé leurs proches avant que l'avion ne s'écrase en Pennsylvanie, ainsi qu'aux victimes du WTC ; le roman se termine par un « Epilogue amoureux » où le narrateur écrit une lettre adressée à une personne outre-Atlantique, dans laquelle il dit avoir tout vu de l'événement et s'ensuit une nouvelle description du 11 septembre. Quant au roman de Don DeLillo, il aurait pu suivre le schéma narratif propre au discours médiatique dès le début, mais celui-ci commence alors que la première tour est déjà tombée. Tandis que la suite du roman s'étend sur les jours, semaines, jusqu'aux trois années qui suivent l'événement, la fin du récit opère un retour en arrière : le dernier chapitre revient sur cette journée du 11 septembre 2001, à travers le récit mêlé d'un terroriste puis de Keith dans la tour, jusqu'à ce qu'il en sorte. Enfin, le roman de Fanny Taillandier est certainement l'exemple le plus illustre vis-à-vis de la reprise de la construction médiatique du récit de l'événement. Si là aussi la construction du roman est cyclique, faisant un retour du point de vue du terroriste au dernier chapitre, intitulé justement et de manière significative, « Boucle », *Par les écrans du monde* suit les étapes du récit médiatique dans son roman. En effet, le premier chapitre « Hors-champ » est une description presque nostalgique de l'aube, du soleil qui se lève près du lac où se situe la maison

du père de Lucy et William qui les appelle justement pour leur annoncer sa mort prochaine. Ce premier chapitre fait éminemment écho à la situation initiale qu'impose le discours médiatique comme début du mythe, de l'imaginaire de l'événement, et que l'on a pu retrouver dans les divers articles de presse et notamment celui cité plus haut :

Le soleil envahit le ciel de l'Amérique.

Le ciel est d'une pureté incroyable.¹

Ces deux phrases signent parfaitement le contraste avec le contenu du chapitre suivant (« Vidéocrash »), suivant toujours le modèle du discours médiatique :

Soudain :

En l'espace de quelques secondes l'avion traverse le cadre de ciel bleu et uni, fonce dans la tour sur la droite de l'image et explose dans un nuage de feu et un bruit de tempête.

Puis soudain :

L'avion se découpe, fuselé, dans le cadre de ciel d'un bleu uni et lumineux sur l'image, dans une trajectoire presque parfaitement horizontale qui fonce contre la tour de gauche, explose, un éclair, un coup de tonnerre, dans la lumière encore vierge du petit matin.²

Notons par ailleurs la double présence de l'adverbe « soudain » tout comme dans l'article d'Eric Leser, qui souligne la surprise de l'événement et introduit de fait la seconde et troisième étapes de la construction du récit : le bouleversement et l'intrigue. Puis, quelques pages plus loin (p.24-25) toujours dans ce même chapitre, l'effondrement des tours est décrit selon le même modèle narratif en réemployant les adverbes « puis soudain », également en deux paragraphes pour marquer les deux temps distincts des chutes respectives.

¹ Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde, op. cit.*, p.13.

² *Ibid.*, p.15.

Si la structure narrative de la mise en récit de l'événement est un des éléments qui a conditionné l'imaginaire médiatique du 11 septembre, jusqu'à en trouver des traces dans la littérature, il est nécessaire de s'arrêter aussi sur la nature de ces récits.

b. Des éléments discursifs (motifs) empruntés au discours médiatique

Une des premières difficultés auxquelles se sont confrontés les médias dans la mise en récit de l'événement a été de tenter d'en donner une explication, une interprétation, en somme, de lui configurer un sens. Ainsi, il s'agit d'insérer l'événement dans un régime de références culturellement connues et partagées, de l'insérer donc dans une logique historique, fictive ou biblique (apocalyptique). Les récits médiatiques (et particulièrement les uns de journaux) sont donc de ces trois ordres, que l'on retrouve de fait dans nos romans.

D'abord historique. Une des modalités d'appréhension de l'événement a été selon le prisme de l'histoire, c'est-à-dire de l'insérer dans un *continuum historique* pour tenter d'expliquer son surgissement. La presse le compare en effet rapidement à l'attaque de la base militaire américaine de Pearl Harbor sur l'île d'Hawaï en 1941, première et dernière attaque étrangère (en l'occurrence ici japonaise) sur le territoire américain. Mais les images du 11 septembre font aussi ressurgir un passé noir des Américains, celui notamment des bombes atomiques lancées sur Hiroshima et Nagasaki en août 1945. En effet, les images du nuage de fumée qui envahit Manhattan ainsi que celles prises après l'effondrement des tours montrant la destruction du WTC font tout de suite écho, dans l'imaginaire (inter)national, au nuage-champignon au-dessus d'Hiroshima au moment de l'explosion de la bombe. La comparaison et la référence à ces deux événements historiques où, dans l'un l'armée américaine est victime et dans l'autre est celle qui frappe, sont aussi présentes dans la littérature. Dans le texte de Luc Lang, au lendemain des attaques, le narrateur lit et commente – et critique, mais nous en reparlerons plus loin – un journal papier, le *Missoulian*, daté du 12 septembre, dans lequel les attaques contre le WTC sont comparées à Hiroshima et Pearl Harbor :

Or ce qui me saisit et me saute aux yeux, à la page 7 du *Missoulian*, c'est qu'on évoque en effet le Japon sur une demi-page [...]. Le mot JAPON brûle donc les yeux en ce lendemain du 11 septembre, l'apercevoir si vite invoqué en la circonstance, à la page 7 du *Missoulian*, me porte quelques dixièmes de

seconde vers l'espoir d'une Amérique plus... plus quoi ? [...] Quelques dixièmes de seconde, l'instant d'un sentiment d'espoir naissant et le temps de repérer, à la suite du mot JAPON, celui de Pearl Harbor, accompagné de la photo de John Dale Hodapp, commandant à la retraite de la Navy, [...]¹.

Ce commandant à la retraite de la Navy est, nous explique par la suite le narrateur, un survivant de Pearl Harbor, et dans le journal en question, celui-ci compare les deux événements (notamment en comparant le nombre de victimes). Aussi, la dimension historique des récits médiatiques ne se définit pas uniquement par le contexte dans lequel cet événement s'inscrit, mais aussi par son historicisation. Christelle Crumière note en effet que le 11 septembre est décrété très tôt, par les médias, comme « événement historique » majeur inaugurant une nouvelle ère, le XXI^e siècle : « A 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. »² En effet, elle explique que les médias ont ainsi recours à tout un lexique réservé à l'historiographie et cite à titre d'exemple un article de Serge July dans *Libération* intitulé « Le nouveau désordre mondial ». C'est dans le roman de Fanny Taillandier que l'on retrouve cette notion de nouvelle ère, de nouveau siècle. Dès le second chapitre d'ailleurs on peut lire : « Nous sommes le 11 septembre 2001. Le XXI^e siècle ne fait que commencer.³ »

Le second motif est évidemment celui d'une comparaison de l'événement réel à une fiction, et par conséquent les récits médiatiques tendent vers une fictionnalisation du réel. Les comparaisons aux films apocalyptiques hollywoodiens, de *Mars attaque !* à *La Tour Infernale* par exemple⁴, fleurissent dans les médias et dans la bouche des témoins. L'événement du 11 septembre, « qui paraissait romanesque, est devenu[e] tout simplement possible, comme un élément constituant notre horizon⁵ » peut-on lire dans *Libération*. Les présentateurs des journaux télévisés n'hésitent pas à employer le terme « film » ou « récit » pour présenter le reportage, accentuant la fictionnalisation de l'événement. Par exemple, dans l'émission spéciale de *France 2* le 11 septembre 2001, David Pujadas propose de revenir sur le « film des

¹ Luc Lang, *11 septembre mon amour*, *op.cit.*, p.149-152.

² Christelle Crumière, « Les récits médiatiques du 11 septembre, entre tentatives historicistes et tentations mythiques », in *Fictions et images du 11 septembre*, Bertrand Gervais et Patrick Tillard (dir.) *op.cit.*, p.43.

³ Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde*, *op.cit.*, p.16.

⁴ *Mars attaque ! [Mars Attacks !]*, réalisé par Tim Burton, 1996. ; *La tour infernale [The Tower Inferno]*, réalisé par John Guillermin et Irwin Allen, 1974.

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

événements ¹». Les romans de notre corpus reprennent aussi ce motif de confusion entre réalité et fiction et de comparaison aux films, à un scénario déjà connu. Chez Luc Lang, le narrateur est stupéfait devant ces images qui paraissent plus « réelle[s] que le cinéma d'Hollywood. » La suite de ce passage est composée d'une comparaison des séquences des images diffusées à l'écran aux films cinématographiques, comme l'atteste la répétition de l'adverbe « même(s) »² comparant différents éléments (cadrages, sons, images, scènes, actions, etc.). Fanny Taillandier ne fait pas l'économie de ce brouillage entre réalité et fiction du traitement médiatique de l'événement, comme on peut le lire au second chapitre, par exemple : « C'est quoi ce film ? dit quelqu'un. ³», faisant écho aux paroles de témoins récoltées et diffusées par les médias dans les rues de Manhattan. C'est particulièrement à travers le personnage de William que cette confusion est plus importante. En effet, avant d'être chef de sécurité de l'aéroport international Logan à Boston, William était interpréteur d'images au sein de l'US Air Force, c'est-à-dire qu'il analysait les données, extirpait les renseignements des images prises par satellites, drones ou avions sur le terrain (Mexique, Irak, Soudan). Ainsi, devant les images du 11 septembre, William non plus ne comprend pas ce qu'il se passe, pas plus que les autres alors qu'il était lui-même interpréteur d'images. La seule explication possible passe, encore une fois, par le biais de la fiction :

William a l'impression désagréable d'avoir été plongé dans un de ces films où les machines se mettent en tête de détruire les hommes. [...] Et plus nous regardons le film des événements plus croît en nous cette même impression d'irréalité. Non que quoi que ce soit mette en doute, à ce stade, l'authenticité des images ; mais au pays qui a inventé les avions, les gratte-ciel et le cinéma, il est impensable que ce film-là, précisément ce film-là, ne soit pas une fiction. [...] Ainsi peut-être aurions-nous moins de mal à croire ce que nous avons sous les yeux aujourd'hui si, justement, il s'agissait d'un blockbuster apocalyptique comme William en a vu des dizaines. Car alors il y aurait des bons, des méchants, la nation à défendre, et cela suffit à donner sens aux images les plus improbables – singes géants croquant des buildings, hommes au squelette d'acier venus de l'avenir explosant dans des camions-citernes. On pourrait s'y retrouver et saluer ces effets spéciaux à couper le souffle. Mais

¹ INA Société « 11 septembre 2001 attaque du World Trade Center | Archives INA », en ligne sur YouTube, 7 septembre 2016, à 1:20 (minute) : <https://www.youtube.com/watch?v=nw5ai7BfJNc>.

² Luc Lang, *11 septembre mon amour*, *op.cit.*, p.111.

³ Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde*, *op.cit.*, p.20.

non seulement ce n'est pas un film, mais en plus, pour cette raison même, il n'est pas racontable.¹

Dans ce passage, ce sont les films de *King Kong*, *Godzilla*, *Terminator*, *Matrix* qui sont évoqués. Des films qui font partie d'une culture populaire et cinématographique commune, auxquels les témoins ont pu faire référence face aux attentats. Ce sont aussi des films qui, dans une certaine mesure, exploitent la confusion entre le réel et la fiction.

Le troisième motif emprunté par le discours médiatique pour donner une explication et un sens à l'événement, est celui de l'apocalypse. En effet, pour reprendre les analyses d'Aurélia Lamy, les médias emploient abondamment le terme « apocalypse » et l'adjectif « apocalyptique » pour décrire l'événement et l'atmosphère qui règne à Manhattan². Dans ses articles parus dans *Le Monde*, Michel Guerrin parle notamment de « l'apocalypse new-yorkaise³ » ou du « drame, apocalyptique⁴ ». Les uns des journaux ne s'en privent pas non plus, comme celle de *Libération*⁵ qui sous-titre la photographie en une « Apocalypse au cœur de l'Amérique ». C'est en effet la présence du nuage de fumée qui active dans l'imaginaire des témoins et spectateurs la référence à la fin du monde, à l'apocalypse. Selon Clément Chéroux⁶, l'image de la boule de feu (*fireball*) fait la une de 41% des journaux américains (du 11 et 12 septembre), le nuage de fumée dans le ciel fait la une de 17% de journaux, ce qui montre bien que les médias ont volontairement relayé cette image d'apocalypse au cœur de Manhattan.

La littérature reprend elle aussi le motif de l'apocalypse pour décrire les attaques et l'effondrement des tours. Ce sont les éléments du feu, de bruits de tonnerre, de tremblement de terre, d'éclairs, la fumée et la tour en feu qui sont repris. Chez Don DeLillo, l'atmosphère apocalyptique ouvre et clôt le roman. Les deux premiers paragraphes du roman décrivent le lieu, les avions ayant déjà percutés les tours, la rue couverte de poussière et de cendres, la

¹ *Ibid.*, p.82-83.

² Aurélia Lamy, *La médiatisation de l'Apocalypse. Le traitement médiatique des attentats du 11 septembre 2001 aux Etats-Unis dans la presse et à la télévision françaises (11-18 septembre 2001)*, op.cit., p.163.

³ Michel Guerrin, « Photos ou vidéos : la catastrophe de New York inaugure un nouveau rapport à l'image », *Le Monde*, 14/09/2001 : « Les images télévisées, par leur avance et leur audience, la répétition des catastrophes, leur force extraordinaire, résonnent dans les esprits, deux jours après l'apocalypse new-yorkaise ».

⁴ Michel Guerrin, « Les morts sans visages du World Trade Center », *Le Monde*, 21/09/2001 : « Le territoire, c'est celui du drame, apocalyptique, qui a donné lieu à des compositions d'une beauté étrange et stupéfiante, irréaliste, qu'aucun décorateur ou artiste ne pourra imaginer, dominée par la ruine métallique et argentée. ».

⁵ Pour des raisons de droits, la photographie n'est pas reproduite ici. Voir l'image en ligne sur le site de la BnF/ *Libération*, Une du 12 septembre 2001, ©Suzanne Plunkett/AP, via le lien suivant : <https://essentiels.bnf.fr/fr/image/91450a94-5ff0-4d10-b010-c3d711807e36-11-septembre-2001>

⁶ Clément Chéroux, *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2009.

panique se ressent dans les gens qui courent, qui s'enfuient, et la mention d'un « grondement » fait écho au tonnerre et éclairs que lancent les anges de Dieu dans l'Apocalypse de Jean dans la *Bible*¹ :

It was not a street anymore but a world, a time and space of falling ash and near night. He was walking north through rubble and mud and there were people running past holding towels to their faces or jackets over their heads. They had handkerchiefs pressed to their mouths. [...] They ran and fell, some of them, confused and ungainly, with debris coming down around them, and there were people taking shelter under cars. The roar was still in the air, the buckling rumble of the fall. This was the world now. Smoke and ash came rolling down streets and turning corners, busting around corners, seismic tides of smoke, with office paper flashing past, standard sheets with cutting edge, skimming, whipping past, otherworldly things in the morning pall.²

Dans l'explicit du roman, nous avons accès à l'événement de l'intérieur des tours, le récit décrivant l'ouverture du plafond entraînant une dégringolade de malheurs, ainsi que la présence du feu et de la très haute chaleur. Le passage le plus impressionnant est sans doute celui-ci, situé à la toute fin du roman :

They came out onto the street, looking back, both towers burning, and soon they heard a high drumming rumble and saw smoke rolling down from the top of one tower, billowing out and down, methodically, floor to floor, and the tower falling, the south tower diving into the smoke, and they were running

¹ Ce sont notamment les versets 17 à 21 du chapitre 16 de l'Apocalypse de Jean qui sont repris pour décrire l'apocalypse du 11 septembre 2001 dans la littérature.

² Don DeLillo, *Falling Man, op.cit.*, p.3. [trad. : « Ce n'était plus une rue mais un monde, un espace-temps de pluie de cendres et de presque nuit. Il marchait vers le nord dans les gravats et la boue et des gens le dépassaient en courant, avec des serviettes de toilette contre la figure ou des mouchoirs sur leur bouche. [...] Ils couraient et ils tombaient, pour certains, désorientés et maladroits, avec le débris qui tombaient autour d'eux, et il y avait des gens qui se réfugiaient sous des voitures. Le grondement était encore dans l'air, le fracas de la chute. Voilà ce qu'était le monde à présent. La fumée et la cendre s'engouffraient dans les rues, explosaient au coin des rues, des ondes sismiques de fumée, avec des ramures de papier, des feuillets standard au bord coupant, qui planaient, qui voltigeaient, des choses d'un autre monde dans le linceul du matin. », p.9.]

again. The windblast sent people to the ground. A thunderhead of smoke and ash came moving toward them. The light drained dead away, bright day gone.¹

Ici nous avons une concentration de tous les éléments de l'Apocalypse, de toutes les actions des Anges de Dieu sur la terre (fumée, tremblement, engouffrement des tours et des individus dans un abîme, passage du jour à la nuit, ...). Don DeLillo nous livre un véritable spectacle de fin du monde, nourri des images projetées à la télévision ou relayées dans la presse, du spectacle médiatique de l'événement. On retrouve ces mêmes éléments et cette atmosphère apocalyptique dans le roman de Fanny Taillandier, au chapitre 2 « Vidéocrash »².

L'imaginaire médiatique de l'événement se définit ainsi par les éléments que nous venons de démontrer, à savoir une mise en récit qui suit une dimension historique, fictive ou apocalyptique. Les médias ont suivi un schéma narratif dit « type » qui a permis d'uniformiser le récit, du moins dans sa forme, laissant à chacun la liberté de l'interpréter selon ces trois motifs (très souvent figurant tous trois dans un même récit). Dans une démarche de mimétisme médiatique, la littérature ne peut se passer de représenter ces éléments, constitutifs de l'imaginaire médiatique, pour s'appropriier l'événement. Le 11 septembre est donc avant tout une affaire de récits.

c. *Patchwork de discours médiatiques dans la littérature*

Si le 11 septembre est avant tout une affaire de récits, de discours et de paroles médiatiques, la littérature s'essaie dans un premier temps à insérer directement ces discours au sein de ses textes et de ses œuvres. Le potentiel médiatique, du moins sa représentation, est tout de suite perçu par des auteurs comme Patrick Bouvet, Christophe Fiat ou encore Michel Vinaver. Leurs œuvres se caractérisent par une imitation de la représentation médiatique de l'événement, par des montages, des collages, des *cut-up*, de phrases, de discours, d'extraits médiatiques différents. Chez Patrick Bouvet, tous les discours (journalistes, témoins, hommes politiques, etc.) s'entrecroisent au sein du texte ou sur une même page, créant une polyphonie du discours médiatique. La parole est le plus souvent accordée aux journalistes ou présentateurs télévisés,

¹ *Ibid.*, p.246. [trad.: « Ils émergèrent dans la rue, ils regardèrent en arrière, les deux tours en feu, et bientôt ils entendirent un grondement se répercuter au-dessus d'eux et virent de la fumée s'échapper en tourbillons du sommet d'une tour et redescendre en avalanche, méthodiquement, d'étage en étage, et la tour s'effondrer, la tour sud plonger dans la fumée, et ils coururent de nouveau. La déflagration jeta les gens à terre. Un tourbillon de fumée et de cendre venait droit sur eux. La lumière se vida et mourut, étouffant la journée ensoleillée. », p.295.].

² Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde*, *op.cit.*, p.15 (v. citations p.19 de notre présent travail).

comme nous pouvons le voir dans l'exemple suivant : « vous voyez / derrière moi / cet impressionnant ballet / d'hélicoptères / au-dessus / du Pentagone / d'où s'échappe toujours / de la fumée¹ ». Ici, le pronom « moi » désigne bien le journaliste sur place, face à la caméra d'une chaîne télévisée, qui s'adresse aux auditeurs (et donc aux lecteurs) comme l'en atteste le pronom personnel « vous ». Nous pouvons citer d'autres exemples où c'est le journaliste présentateur du journal qui prend la parole à travers le pronom personnel « nous », s'adressant là aussi aux auditeurs :

on va essayer
de vous remonter
ces images de panique
voilà
nous sommes une heure après
la première déflagration
une des tours jumelles
s'effondre²

Puis un peu plus loin encore :

il est 8h56
depuis plusieurs heures maintenant
vous regardez
les toutes dernières images
de l'Histoire³

¹ Patrick Bouvet, *Direct, op.cit.*, p.26.

² *Ibid.*, p.42. Nous respectons la mise en page du texte original de Patrick Bouvet.

³ *Ibid.*, p.98.

La parole du journaliste a une part tout aussi importante dans *11 septembre 2001* de Michel Vinaver, que lui-même compare au rôle de l'évangéliste dans la Bible. Mais dans ce livret de théâtre construit à partir de collages médiatiques et de témoignages inventés, c'est l'imbrication des discours du président Bush et d'Oussama Ben Laden, en dernière partie du texte, qui saute aux yeux. Ce procédé n'échappe d'ailleurs pas à l'ambassade de France à Washington, lorsque l'auteur et le réalisateur Robert Canteralla veulent jouer la pièce sur scène. En effet, Julie Sermon¹ rappelle que l'ambassade retire son soutien financier et demande à ne pas être mentionnée dans la programmation notamment en raison de cet entremêlement des discours du président des Etats-Unis et du chef du réseau terroriste Al-Qaïda, qui, pour l'ambassade, donne le sentiment de les mettre sur un plan égal.

Le discours du président des Etats-Unis a été diffusé en direct sur les écrans le soir même des attentats, et s'inscrit de fait dans la représentation médiatique de l'événement. Pourquoi ? Parce que c'est au cours de ce discours manichéen dans lequel sont opposés le Bien (les Etats-Unis) et le Mal (le terrorisme) que le président appelle à une riposte et déclare la guerre contre le terrorisme. Ainsi, il n'est pas étonnant de remarquer que la littérature s'empare de son discours, l'insère au cœur des œuvres. Nous le retrouvons notamment dans le roman de Fanny Taillandier dans le dernier chapitre². Si chez Vinaver il est entrecoupé par le discours de Ben Laden, dans *Par les écrans du monde*, le discours du président est découpé et inséré en filigranes au cœur des différentes actions et focalisations narratives, comme en fond sonore (ou textuel) du récit. Ce discours s'insère à la fin du roman alors que Lucy est sauvée de dessous les décombres, William fuit sa mission de conférence de presse, l'Agent spécial rend son rapport d'enquête, tandis que Mohammed Atta monte dans l'avion, prend en charge le pilotage et s'encastre dans la tour du WTC.

La prise en charge médiatique de l'événement a donc conduit à la formalisation d'un imaginaire codifié : un récit, trois interprétations possiblement confondues, des discours, des phrases médiatiques presque toutes faites, des personnages médiatiques types. Autant de lignes narratives et de codes facilement imitables pour la littérature qui, dans un premier temps, tend

¹ Julie Sermon, « *11 septembre 2001*, de Michel Vinaver. Irreprésentable ? », *Agôn* [En ligne], Dossiers, HS n° 1 : Mettre en scène l'événement, 11 septembre 2001 de Michel Vinaver, p.5.

² Voir les pages 232 à 247 du roman pour le discours du président des Etats-Unis.

à représenter cet imaginaire médiatique au sein de sa matrice fictionnelle. Mais cet imaginaire, s'il est ordonné par des discours, est avant tout façonné par ces images-événement : les images produisent l'événement, le montrent, le contiennent, en un mot, *sont* l'événement.

2. Une écriture de l'image médiatique : entre images fixes et images mouvantes

« *La fascination de l'attentat est d'abord celle de l'image¹* »

Jean Baudrillard explique ainsi que la fascination de l'événement et sa spectacularisation passent essentiellement par sa mise en image, la diffusion instantanée et répétitive des séquences. Les tours du WTC étant en plein champ de vision des caméras de la chaîne CNN, l'événement ne manque pas d'être capté et rapidement relayé. Les médias s'emparent aussitôt des innombrables vidéos d'amateurs pour diffuser, sous des angles bien différents, le crash des avions, ainsi que l'effondrement des tours. Diffusées en boucles, coupées, recadrées, c'est un véritable « film » de l'événement auxquels ont droit les auditeurs-spectateurs. Pour Jean Baudrillard, et nous nous appuyons sur ses analyses, les images sont indissociables de l'événement, elles le constituent :

Le rôle de l'image est hautement ambigu. Car en même temps qu'elle exalte l'événement, elle le prend en otage. Elle joue comme multiplication à l'infini, et en même temps comme diversion et neutralisation [...]. L'image consomme l'événement, au sens où elle absorbe et le donne à consommer. Certes elle lui donne un impact inédit jusqu'ici, mais en tant qu'événement-image.²

Outre sa dimension éminemment médiatique, il nous faut désormais nous arrêter sur la nature proprement *imagée* de l'événement, c'est-à-dire ce que Jean Baudrillard nomme l'« événement-image ». Dans ce second point, nous analyserons comment la littérature rend compte de cet événement-image, comment les images (à la fois les images mouvantes – vidéos – et les images fixes – photographies) se retrouvent, ici aussi, au cœur des œuvres de notre

¹ Jean Baudrillard, *L'esprit du terrorisme*, *op.cit.*

² *Ibid.*

corpus. Nous montrerons que la littérature est fortement imprégnée de ces images, et qu'elle ne peut écrire sans. Les œuvres de notre corpus se positionnant en tant que témoins télévisuels, démontrent ainsi, par le moyen de la description, la fascination des images d'un événement vu par l'écran.

a. *La littérature imprégnée des images : les images médiatiques comme matrices du récit*

A la question « Comment est né ce roman ? », Don DeLillo répond, dans un entretien avec François Busnel, que l'événement paraissait « intraitable par la fiction », puis, que « ce fut une image marquante, choquante. Celle d'un homme qui marchait seul dans la rue et pénétrait dans un nuage de cendres et de fumée. Je voyais un homme bien habillé, en costume-cravate. Il portait une serviette. J'ai eu l'idée que cette serviette ne lui appartenait pas, qu'il l'avait ramassée dans l'une des tours. Et c'est de là que tout est parti : de cette image que tout le monde a pu voir »¹. C'est donc à partir d'une image du 11 septembre que l'écrivain américain entame l'écriture de son roman (à noter par ailleurs que dans d'autres entretiens, il s'agit plutôt de l'attaché-case et non de la serviette qui intrigue l'auteur). On reconnaît en effet, dès l'ouverture du roman, l'association du personnage de Keith qui sort du WTC avec un attaché-case (qui n'est pas à lui, mais il s'en rendra compte plus tard au cours du roman) et son costume costard-cravate couvert de cendres. Mais ce n'est pas, *a priori*, la seule image médiatique du 11 septembre qui sert de matrice fictionnelle au roman. En effet, le titre même du roman, *Falling Man*, fait référence à une autre image de l'événement, autre icône médiatique : celle en effet d'un homme se jetant de la tour, à la verticale, parallèle à la tour. Cette photographie², prise par Richard Drew, a été publiée dans le magazine *Esquire*, que le journaliste, à la recherche de l'identité de l'homme en question, a intitulé « The Falling Man »³. Dans une vidéo réalisée par le magazine *TIME*⁴, le photographe explique que c'est suite à l'article de Tom Junod que le

¹ François Busnel, « Don DeLillo. « Mes romans examinent l'impact de l'Histoire sur la vie » », entretien de François Busnel avec Don DeLillo, *Lire*, n°364, avril 2008, p.92.

² Pour des raisons de droits, nous ne reproduisons pas l'image ici mais renvoyons à la rubrique « NewsRoom » de l'Associated Press afin de visualiser l'image. Voir le lien suivant : <https://newsroom.ap.org/editorial-photos-videos/detail?itemid=49c7ef9775ae413492c04b6b2c0bd9e2&mediatype=photo>.

³ Tom Junod, « The Falling Man », in *Esquire*, 1er septembre 2003, [En ligne : <https://classic.esquire.com/article/2003/9/1/the-falling-man>].

⁴ « The Falling Man | Behind The Photo | 100 Photos | TIME », sur *YouTube*, 08/09/2016 [https://www.youtube.com/watch?time_continue=239&v=SMDkvJRHaNM].

nom a été attribué au cliché, à défaut de connaître l'identité de cet homme. Si cette photographie se voit ériger en icône de l'événement, c'est aussi, comme l'explique Richard Drew dans la vidéo, parce que c'est une des seules à montrer une victime mourir. Fortement symbolique, ce cliché résonne d'autant plus dans l'imaginaire du lecteur avant même d'ouvrir le roman de Don DeLillo. Aussi, même si nous y consacrerons une analyse plus détaillée dans le second chapitre, il nous faut d'ores et déjà mentionner l'artiste Falling Man dans le roman – un acrobate qui se jette dans le vide, accroché à un fil, à la verticale, comme les victimes du 11 septembre – qui n'est évidemment pas sans lien. Le titre du roman de Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde*, évoque tout autant cet événement-image, montre d'emblée que les images sont au cœur de la matrice fictionnelle. Dans divers entretiens, l'autrice évoque la puissance des images de l'événement qui l'ont frappées alors qu'elle était adolescente. Le 11 septembre 2001 pour elle, c'est surtout un événement télévisuel, vécu en tout cas comme tel. C'est de ce point de vue donc, qu'est écrit le roman.

b. *Un événement vu par l'écran*

Les œuvres de Luc Lang et de Fanny Taillandier se rejoignent ainsi sur cette dimension d'événement vu par les écrans, se complètent même. Si chez Luc Lang, il s'agit d'une retranscription des images télévisées par le narrateur – donc subjective –, chez Fanny Taillandier cet événement vu par l'écran est relayé par la voix d'un narrateur pluriel et divers, un narrateur « nous ».

Dans *11 septembre mon amour*, c'est à la page 98 que débute l'événement pour le narrateur et les autres personnages hébergés chez Darrel. « Il est un peu moins de 7 heures¹ », ils sont au petit déjeuner lorsque le téléphone sonne ; aussitôt raccroché, Darrel allume la télévision pour mettre CNN. Sur cette même page, un astérisque sert de transition entre les deux paragraphes, pour ainsi dissocier deux temporalités : celle de la vie quotidienne, celle de l'*avant*, puis celle de l'événement qui s'étend sur plus d'une vingtaine de pages jusqu'à la fin de cette troisième partie. S'ensuit une description détaillée des images projetées, avec en premier lieu l'abondance de la tournure impersonnelle « il y a », et une concentration particulière sur la figure du pompier. Les phrases sont longues et coupées en segments, chaque segment correspondant à une unité d'action et de description du narrateur, renvoyant ainsi à un

¹ Luc Lang, *11 septembre mon amour*, *op.cit.*, p.98.

effet de description en direct. Ces segments sont nombreux et courts, ce qui donne un rythme accéléré et reproduit l'effet de stupeur et d'incompréhension face à l'événement en train de se réaliser. Par ailleurs, la surprise de l'événement est reproduite ici par des phrases inachevées ou interrompues, marquées d'abord par les points de suspension :

[...] ils organisent l'évacuation des employés, des blessés, tâchant d'éteindre les foyers d'incendies, oui, pour de telles constructions, il y a un protocole très précis et rodé d'intervention d'urgence et d'assistance, il est parfaitement respecté, sans la moindre panique et... Oui, et l'on entend le vrombissement croissant des moteurs qui couvre progressivement la voix du pompier, détourne son attention, le paralyse. [...] et ce n'est pas un cri, plutôt un gémissement, une douleur, le pompier qui lâche : oh ! shit ! parce qu'il a compris, et nous avec lui, ensemble, que ce n'était pas un accident [...]¹

Ici, la description renvoie à l'image filmant le second avion s'encastant dans la tour. Une image que les médias ont relayé massivement en ce qu'elle montre, en plus de l'attentat, un pompier paniqué et terrifié – deux émotions, la panique et la terreur, que le discours médiatique répand de façon universelle. Le procédé des phrases inachevées ou interrompues par les points de suspension se retrouvent à plusieurs reprises dans le roman, et particulièrement concernant le commentaire des images. Nous pouvons aussi souligner la présence de l'interjection interrogative « ah ? » du narrateur, signalant un changement de plan, d'angle, de séquence ou d'image. Nous en avons repéré trois dans cette partie : « [...] une déflagration sourde qui sature le micro, l'image est coupée, ah ? elle revient aussitôt, c'est un autre cadrage, un nouveau plan, plus panoramique, qui surplombe Manhattan. »², « Ah ? le pompier réapparaît sur l'écran, en reprise, avec la tour nord qui fume dans son dos. »³, « Du texte défile en bas de l'écran, commentaires off et premières réactions officielles...Ah ? le ciel bleu, les deux tours étincelantes dans le soleil, un document inédit vient d'entrer dans le réseau CNN. »⁴

Si Luc Lang reproduit les effets de l'événement en images, il décrit tout autant le traitement, la technique de diffusion de celles-ci, calant l'écriture sur le procédé de captation de

¹ *Ibid.*, p.99.

² *Ibid.*, p.99-100.

³ *Ibid.*, p.102.

⁴ *Ibid.*, p.103.

l'image, l'écriture de l'image imitant ainsi la réalisation de celle-ci. La description, reprenant les procédés cités plus haut, rend compte du ralenti opéré par la chaîne télévisée lors de la décomposition des images :

Est-ce pour donner forme et durée à notre compréhension de l'événement, cet avion argenté, ciel bleu, la tour blanche, puis le Boeing qui se pose dans le cadre intérieur du building, tel un montage, une surimpression, avant la déchirure, d'abord le nez du 767 qui pénètre la façade, une demi-seconde, le fuselage, une seconde et demie, les ailes qui agrandissent la plaie, une seconde, la fin du fuselage, une demi-seconde, l'empennage de l'avion qui disparaît dans la blessure, puis plus rien de visible pendant trois longues secondes [...] ¹

Le narrateur témoigne de ce temps dilaté, de ces secondes et fractions de secondes que la médiatisation étend et fait durer, si bien que les personnages ont l'impression que l'événement dure une éternité. Un peu plus loin encore, lorsque les deux tours s'effondrent, le narrateur évoque une nouvelle construction médiatique des images de CNN, de « la boucle CNN [qui] se recompose sous nos yeux, un organisme vivant qui se coupe et se recolle sans cesse, presque deux heures d'événement se déroulent à présent en huit minutes ». Le narrateur analyse ainsi « en ouverture » les images des avions percutant les tours. Puis, sont supprimées les images « reportages de rues », le Pentagone, et n'est gardée de la scène du pompier que son expression terrifiée et paniquée « oh ! shit ! ». Le narrateur évoque ensuite « un nouveau plan plus spectaculaire du 767 pénétrant la tour sud », ainsi que des images de la foule new-yorkaise fuyant les nuages noirs, puis des « fantômes de poussières ». Enfin, le narrateur parle « de longs plans sur l'effondrement des tours », « greffés » ² à l'écran.

L'écriture de la retranscription de l'événement vu et vécu en direct à travers l'écran peut également se lire en écho dans la dernière partie de l'ouvrage. Dans « Epilogue amoureux », le narrateur dit avoir « tout vu » de l'événement et reprend les différentes scènes et constructions médiatiques des images dont il a été témoin, à partir de la figure centrale qui est pour lui le pompier. Ces deux passages peuvent ainsi se lire en parallèle, et l'omniprésence accordée au

¹ *Ibid.*, p.102.

² *Ibid.*, p.110.

champ lexical de la vue et de la perception témoigne de l'amplitude de cet événement image vu par l'écran. Il est alors aisé pour tout lecteur et lectrice d'identifier les images que décrit le narrateur sans qu'elles soient présentes physiquement sur le papier, puisqu'elles sont profondément ancrées dans l'imaginaire. Compte tenu de la médiatisation de la société contemporaine aujourd'hui, il ne paraît pas impossible non plus pour un lecteur ou une lectrice n'ayant pas vécu l'événement en direct, d'imaginer les images télévisées.

Chez Fanny Taillandier, l'événement vu par l'écran est énoncé à plusieurs reprises par un narrateur-nous dans le second chapitre « Vidéocrash ». Ce narrateur-nous constitue toute une communauté de témoins de téléspectateurs qui ont vécu l'événement à travers l'écran, aussi diverse et universelle soit-elle. Ces différents paragraphes sont toujours construits de la même façon : présentation et identification du « nous », rappel du lieu et de ce que la communauté était en train de faire le 11 septembre 2001 lorsque les images sont apparues sur un ou plusieurs écrans. Par exemple :

Nous avons vingt-huit ans et nous sommes dans un magasin de télévisions pour acheter une télé, et subitement tous les écrans se sont mis à montrer le film de l'avion dans la tour, une trentaine d'écrans aux réglages différents qui montrent le même film, et devant eux une dizaine de clients et d'employés ahuris.¹

Ce nous se décline, comprenant des jeunes de vingt-ans, trente ans, des plus jeunes de huit ans chez qui « le nom de cette ville [New York] se prononce différemment² », etc. Nous le retrouvons aussi à d'autres endroits au cours du roman, de façon parsemée, et particulièrement en fin de celui-ci, lors de la prononciation du discours du président. L'événement vu par l'écran est également décrit à l'aéroport de Logan à Boston, où « toutes les télévisions de l'aéroport repassaient en boucle les images qui avaient provoqué cette clameur de *Seigneur Dieu* dans le hall des départs, entendue jusque dans les bureaux, c'était il y a deux heures et c'était il y a un siècle.³ » Ici aussi, comme chez Luc Lang, la narration rend compte de ce temps dilaté et quasi éternel de l'événement. Cette narration, d'ailleurs, est ici toujours effectuée par ce narrateur-

¹ Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde*, op.cit., p.20.

² *Ibid.*, p.22.

³ *Ibid.*, p.31.

nous qui se manifeste explicitement. En effet, lorsque Sally, « la secrétaire générale du service », se dirige vers les bureaux de la sécurité de l'aéroport, elle s'arrête devant le téléviseur où défilent toujours en boucle les images. Devant ce téléviseur, le narrateur-nous évoque la présence de « quelques employés qui comme *nous* sur d'autres continents contemplant d'un œil vide les images incompréhensibles »¹ (je souligne). Ainsi, cette communauté de témoins s'étend sur le monde entier, proportionnellement à la diffusion mondiale de l'événement sur les écrans. C'est ainsi sous ce prisme qu'il faut lire et comprendre le roman de Fanny Taillandier.

A l'instar de Luc Lang qui commente la construction médiatique des images dont il est témoin, le narrateur-nous chez Fanny Taillandier rend compte des modalités de la médiatisation, et de la construction des images. Nous remarquons en effet l'emploi d'un vocabulaire technique désignant les caméras, les stratégies pour filmer, capter l'événement, ou encore le cadrage des images. Le récit se présente à certains moments comme la description des images de l'événement en tant qu'image matériau, c'est-à-dire de l'image comme support, comme par exemple au début du chapitre 2 où nous pouvons lire « sur la droite de l'image », « dans le cadre » et encore « sur l'image »². Puis, un peu plus loin, prenant un point de vue plus distant, sont décrits les instruments, les outils de la médiatisation de l'événement, c'est-à-dire ce qui rend la médiatisation possible, ici en l'occurrence les moyens déployés pour capter des images : « De l'extérieur, les hélicoptères de la télévision filment l'épaisse fumée noire qui s'échappe en bouillons des gratte-ciel, dans la claire lumière. »³

Ainsi, par une écriture précise sur les images du 11 septembre et les modalités de la construction médiatique – de la mise en images donc –, Luc Lang parvient à les imiter et les décrire tel qu'il les reçoit devant son écran. A l'inverse, Fanny Taillandier rend compte de la perception des images d'un point de vue plus large, c'est-à-dire à partir d'une communauté de témoins médiatiques, télévisuels. L'événement est, dans les deux textes, raconté du point de vue de l'écran, par sa médiatisation, mais les modalités de sa retranscription diffèrent d'un roman à l'autre (plus discret – et critique, nous en reparlerons – chez Fanny Taillandier par exemple).

¹ *Ibid.*, p.30.

² *Ibid.*, p.15.

³ *Ibid.*, p.20.

c. *Obsession et fascination des images : entre choc, effroi et sidération*

Dès les premiers articles et commentaires médiatiques sur l'événement, on voit apparaître un potentiel esthétique des images du 11 septembre. Dans un article paru dans *Le Monde*¹, le journaliste Jean Michel Frodon analyse les images de l'événement, et rapproche leur pouvoir esthétique davantage à la peinture non figurative (Andy Warhol par exemple) plutôt qu'au cinéma d'action hollywoodien. François Jost trouve les images belles alors qu'elles cachent quelque chose d'effroyable, tandis que Pierre Murat² n'hésite pas à faire un rapprochement avec la notion du sublime chez Burke. Ce trait esthétique des images se retrouve dans la littérature. Chez Fanny Taillandier par exemple, c'est du caractère « photogénique » des images dont il est question :

L'alliance de la technologie et du réseau mondial a rendu les catastrophes extrêmement photogéniques.³

Chez Luc Lang, le narrateur décrit pareillement la fascination qu'exercent les images sur lui et les autres personnages : à part Lisa qui s'arrête brièvement devant l'écran, tous les personnages sont immobiles devant la télévision, assis sur le sofa ou debout face à l'écran, personne n'a même touché à la nourriture du petit-déjeuner, servie depuis plus d'une heure. Le narrateur parle d'une fascination « étrangement intacte » qui « s'intensifie même »⁴ à mesure que les différentes images de la catastrophe défilent. Il évoque également le pouvoir de fascination qu'exercent les photographies de l'événement, les images papiers dans les journaux. Ainsi, ce n'est pas le regard du narrateur qui s'arrête sur un détail en particulier, mais la photographie elle-même, son condensé de beauté et d'effroi (de sublime ?) qui impose presque au regard de s'arrêter sur la photographie :

Les images papier, elles aussi, sont plus abruptes, cinglantes, émotionnelles.
Elles arrêtent mon regard sur les avions, à l'approche immédiate du World

¹ Jean Michel Frodon, « A Manhattan, la puissance abstraite des images », in *Le Monde*, 13/10/2001.

² Pierre Murat, « Divine Surprise », *Les cahiers de médiologie*, vol. 13, no. 1, 2002, pp. 189-199.

³ Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde*, op.cit., p.22.

⁴ Luc Lang, *11 septembre mon amour*, op.cit., p.110.

Trade Center, sur l'explosion des tours, la béance des façades, leur effondrement, les personnes qui escaladent, qui sautent, celles qui se mélangent aux débris entre ciel et terre, les survivants blessés et hagards [...]¹

Les photographies contiendraient ainsi tout le pouvoir de l'image de l'événement, elles seraient plus effroyables que les images vues en direct ; puisque immobiles, elles fixent l'horreur, le choc, et la sidération. On retrouve également, lors de la description des images dans le passage cité, tout un champ lexical reflétant l'horreur des images et la violence de l'événement.

A contrario, chez Don DeLillo cette fascination des images n'est pas aussi présente, voire même elle est absente. C'est davantage d'une obsession traumatisante, quasi morbide, que l'on peut déceler chez Lianne qui lit tous les récits de survivants, les courtes biographies des victimes et qui s'arrête surtout sur leurs photographies. Les images de l'événement elles-mêmes sont indirectement présentes à travers Lianne qui a suivi les attentats à travers l'écran, tout en sachant que son ex-mari était dans les tours. Les images ont quelque chose de dangereux, reflètent la peur et l'effroi dans *Falling Man*. Lorsque Keith apparaît sur le pas de sa porte le jour même de l'événement, elle éteint la télévision afin de le protéger des images (chapitre 6). A la fin du chapitre suivant, Lianne et Keith regardent ensemble les vidéos, les images de l'événement. Celles-ci provoquent des effets jusque dans la chair de Lianne, elles ont une puissance telle qui se ressent et se répercute dans son corps (« The second plane coming out of that ice blue sky, this was the footage that entered the body, that seemed to run beneath her skin [...]² ») tandis que pour Keith, le premier avion a toujours l'air d'un accident (« It still looks like an accident, the first one³ »), reflétant ainsi la dimension sidérante et toujours aussi incompréhensible de l'événement plusieurs jours après.

Entre les discours médiatiques et la construction des images, du spectacle de l'événement, la littérature a su puiser dans l'imaginaire éminemment médiatique du 11 septembre. Nous l'avons vu, les récits forgent l'imaginaire, en dressent les contours, mais ce sont les images qui contiennent tout le pouvoir émotionnel, symbolique et fascinant de l'événement. La puissance esthétique des images, si elle sidère dans un premier temps, fait

¹ *Ibid.*, p.146.

² Don DeLillo, *Falling Man*, *op.cit.*, p.134. [trad.: « Le second avion surgissant de ce ciel bleu glacier, c'était la séquence qui entrait dans le corps, qui semblait lui courir sous la peau [...] », p.162.].

³ *Ibid.* [trad. : « On dirait encore un accident, le premier. », p.163.].

l'objet d'une obsession et d'une fascination que l'on retrouve dans nos romans. Toutefois, elles ont quelque chose d'énigmatique, de problématique qui empêche, ou voue à l'échec, une représentation proprement mimétique de l'événement par la littérature.

3. L'échec de la représentation : l'événement insaisissable

Si la littérature semble dans un premier temps s'appropriier l'événement médiatique, c'est-à-dire à partir de ce que nous avons analysé – l'emprunt et la réécriture des discours, ainsi que l'écriture des images – représenter l'événement médiatique selon une approche mimétique, elle se heurte finalement à différentes problématiques littéraires (genre), linguistiques, énonciatives, narratives (mise en récit, fictionnalisation) et même politico-médiatiques. C'est essentiellement à partir du roman de Luc Lang que nous traiterons cette partie, en ce qu'il concentre une majorité de ces problématiques – ce qui n'exclue pas nécessairement les autres. Ainsi, nous montrerons qu'en se concentrant sur la dimension médiatique du 11 septembre, l'appropriation de l'événement en littérature « échoue [précisément] sur une frontière¹ », pour reprendre l'expression de Jacques Derrida, et rend l'appropriation subjective de l'événement impossible.

a. *Un événement incompréhensible qui trouble le langage*

Nous avons déjà évoqué le trouble du langage, dans sa forme écrite comme orale, que provoque le 11 septembre dès son apparition. Traumatisme et limites du langage, puissance inhérente et incompréhensible de l'événement, c'est aussi tout le développement que fait Jacques Derrida à propos de l'appellation 9/11 de l'événement. Le 11 septembre, dit-il, a un pouvoir proprement ineffable ; il se passe « au-delà du langage »².

Comme nous l'avons vu chez Luc Lang auparavant, les phrases restent parfois inachevées. La ponctuation joue un rôle important dans *11 septembre mon amour*, les points de suspension particulièrement présents tout au long, soulignent cette incapacité à se saisir du langage, et inversement une incapacité à saisir l'événement par le langage. C'est l'ineffable, l'indicible tout entier qui s'empare de la pensée et de l'écriture, vouant parfois à interrompre

¹ Jacques Derrida, « *Le concept du 11 septembre* », *op.cit.*, p.139.

² *Ibid.*, in « Sur l'appellation du « 11 septembre » ».

les propos du narrateur, ou à digresser. Les points de suspension sont autant à lire comme la manifestation, la désignation de l'événement proprement ineffable. Ainsi, au début de la première partie « Les Voix », une série de voix narratives différentes, à la manière du narrateur-nous chez Fanny Taillandier, explique ce qu'elles étaient en train de faire au moment où le téléphone a sonné, puis la phrase s'interrompt sur les points de suspensions, laissant entendre l'événement. Par exemple :

Comprenez, j'étais à courir sur le trottoir de Preston Street, j'allais rater mon train, mais le mobile sonne et sonne, j'ai fini par répondre et...¹

Nous comprenons en effet, que la ponctuation renvoie ici tout autant au choc de l'appel (il s'agit des passagers du vol qui s'écrase en Pennsylvanie) des proches qu'à l'impossibilité de nommer ou de raconter la suite, c'est-à-dire l'événement. Chez Don DeLillo, l'échec du langage face à l'appellation de l'événement se traduit par l'emploi de la périphrase « the planes » (les avions) par les personnages.

L'événement trouble le langage jusque dans la pensée du narrateur et des personnages. Chez Luc Lang, le narrateur bute sur les mots, ne trouve pas les termes appropriés pour décrire ce qu'il ressent ou ce qu'il pense. Par exemple, lorsqu'il commente les articles de journaux, en particulier la référence à Hiroshima dans le *Missoulian*, le narrateur s'avoue vaincu par le langage, qui l'empêche de formuler son propos. S'indignant sur le terme « JAPON », le narrateur cherche en vain les mots pour décrire ce vers quoi se destine l'Amérique :

N'ai pas les mots qui conviennent. Plus humaine ? Plus miséricordieuse ? Plus douée de mémoire ? Plus humble ? Mots fatigués, usés, usagés, trop compromis dans de basses œuvres. Veux dire ces mots-là... Une Amérique plus quoi, donc ? Un je ne sais quoi sans nom, réponds-je pour finir, une énergie invisible et positive qui circulerait entre ces mots-là, et qu'on pourrait situer géographiquement dans une zone d'attraction moléculaire participant de la cohérence d'un tissu vivant : l'éthique...bref !²

¹ Luc Lang, *11 septembre mon amour*, op.cit., p.15.

² *Ibid.*, p.151.

Ici, c'est bien suite à l'événement, tout en le commentant, que le langage est mis à l'échec. On retrouve les points de suspension, la forme interrogative, ainsi que l'adverbe « bref » désignant l'abandon. Les images de l'événement sidèrent aussi au point d'ôter au narrateur toute formulation de sa pensée. Il reste comme interdit face à ces images « qui [le] hantent, telle une douleur lancinante recouvrant toute pensée », se dit « comme atteint d'une maladie sourde qui serait la hantise hébétée de ces images »¹. C'est donc d'un véritable handicap dont souffre le narrateur lorsqu'il s'attarde sur l'événement.

Le roman de Don DeLillo, lui, se fonde entièrement sur une énonciation problématique, rendant l'identification du point de vue énonciatif complexe. Le texte joue sur l'ambiguïté des pronoms, ne permettant pas au lecteur ou à la lectrice d'identifier instantanément à quel personnage ou quelle entité renvoie le pronom en question. Rendant de fait la lecture du roman difficile, Don DeLillo met les lecteurs et lectrices face à la difficulté du langage, au centre du trouble que provoque l'événement. Par exemple, au début du roman, lorsque Keith sort du WTC apocalyptique, la première tour étant déjà tombée, il entend la deuxième s'écrouler et nous pouvons lire dans le texte : « That was him coming down, the north tower.² » Le pronom « him » renvoie de manière générale et systématique à une personne humaine, et donc par conséquent ici au personnage de Keith. Or, la seconde proposition de nature à préciser, à compléter la principale, indique que le pronom « him » désigne cette tour nord. Ainsi, l'ambiguïté du pronom sème une première confusion chez le lecteur : est-ce Keith qui s'effondre (ou qui descend la rue – le texte en anglais permet l'ambiguïté) ? est-ce bien la tour ? Ou bien sont-ce les deux qui s'écroulent, métaphoriquement et physiquement ? Le défaut du pronom vient brouiller la compréhension et interrompre la lecture du texte, obligeant le lecteur ou la lectrice à précisément s'arrêter sur cet élément, à le questionner. Le texte dans son ensemble, par une écriture fragmentaire et hachée, met la lecture à l'épreuve : le contenu des dialogues n'est pas toujours facile à saisir, et l'on se perd dans le fil des pensées de Lianne. Au second chapitre par exemple, elle discute avec sa mère trois jours après les attentats à propos du retour de Keith. Son retour étant intrinsèquement lié à l'événement, les deux sujets (son ex-mari ainsi que les attentats) sont entremêlés dans la conversation, rendant la distinction entre les deux sujets plus opaque. Alors que Nina demande à sa fille ce que signifie le retour de Keith à la maison et s'inquiète pour son fils Justin, elle pose les questions suivantes : « What's next ?

¹ *Ibid.*, p.157.

² Don DeLillo, *Falling Man*, *op.cit.*, p.5. [trad.: « C'était lui qui s'écroulait : la tour nord. », p.12.].

Don't you ask yourself ? Not only next month. Years to come. » Compte tenu des propos précédents au sujet de Keith, il semblerait que ces questions concernent l'avenir du couple. Or, la réponse de Lianne, à propos de l'événement et non de Keith, brouille la compréhension du dialogue : « 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. »¹ Quelques pages plus loin encore dans le roman², alors que Lianne ne parvient pas à trouver le sommeil, ses pensées s'entremêlent, et les paragraphes oscillent entre chacune d'entre elles (la musique de la voisine qui la dérange, ce qu'elle lit dans les journaux, le souhait de quitter New York, Keith, son enfance, son père, etc.). Le traumatisme de l'événement se niche au plus profond de l'être, accable les pensées du personnage et enrichit du même coup le texte d'une réelle complexité où le langage est mis à l'épreuve.

Ainsi, nous voyons bien que l'appropriation de l'événement passe tout d'abord par un échec véritable du langage (Luc Lang), ou bien par une mise en échec du langage éprouvé comme tel par les personnages et les lecteurs (Don DeLillo).

b. L'impossible appropriation subjective

Si chez Luc Lang la question du langage est problématique pour le narrateur qui s'interroge sur la médiatisation de l'événement, il s'agit désormais de voir que cette appropriation de l'événement échoue ici sur une frontière : celle d'une représentation médiatique du 11 septembre.

Dans l'ouvrage collectif *Qu'est-ce que le contemporain*, Luc Lang témoigne de l'échec de son texte :

11 septembre mon amour, où se mêlent toutes sortes de formes narratives : roman, road-story, récit ethnologique, politique, géographique, autobiographique, hagiographique, oraison des morts civils... se dessine

¹ *Ibid.*, p.10. [trad. : « trois jours après les avions », p.14 ; « - Et ensuite, qu'est-ce qui va arriver ? Tu ne te le demandes pas ? pas seulement dans un mois. Dans les années à venir. – Rien ne va arriver. Il n'y a pas d'ensuite. C'est ça qui allait arriver. Il y a huit ans, ils ont placé une bombe dans l'une des tours. Personne n'a dit Et ensuite ? C'était ça, ensuite. », p.17.]

² *Ibid.*, chap. 5, p.67-70.

comme l'écriture et l'aveu d'une immense perte et d'une désappropriation sans doute irréparable.¹

Cet échec de l'écrivain à trouver une forme narrative adéquate pour raconter le 11 septembre montre que l'appropriation de l'événement est impossible lorsque celle-ci est subjective et se cantonne à une représentation mimétique (et donc médiatique) de l'événement. En effet, les cinq chapitres du texte de Luc Lang s'apparentent à des genres littéraires différents, qu'il liste lui-même dans la citation ci-dessus. Pour développer sur ces différentes parties, nous pouvons reprendre les analyses de Carine Capone² : elle analyse en effet la première partie, « Les Voix », comme un texte poétique, voire lyrique, sur les voix des victimes, passagers du vol dévié et écrasé en Pennsylvanie ; la seconde « Les Noms », est un extrait de la liste de noms des victimes appartenant à la lettre L, construit en deux colonnes verticales, parallèles, sur quatre pages ; la troisième (« Rendez-vous ») et quatrième parties (« Aux Armes ») constituent selon Carine Capone le noyau narratif, qui oscillent entre récit de voyage, essai, road-story, où le narrateur Lucas relate son expérience de l'événement dans le Dakota ; enfin, la dernière partie (« Epilogue amoureux ») peut se lire comme une conclusion au texte dans son ensemble, et se présente comme une lettre d'amour adressée à une personne outre-Atlantique, dans laquelle le narrateur et émetteur de la lettre dit avoir tout vu du 11 septembre. Carine Capone qualifie l'écriture du texte d'« hétéroclite », texte qui « multiplie les approches pour parler du 11 septembre sans jamais se fixer, confinant à l'échec. C'est que le récit semble impossible. »³ Cet échec, nous l'avons démontré à propos du langage, mais nous voyons bien aussi que c'est la mise en récit qui est ici vouée à l'échec. Pour Luc Lang, il semblerait que toutes les formes narratives ici entreprises échouent, aucune ne parvenant à s'emparer de l'événement, à se l'approprier. Ainsi par exemple, l'écriture de l'événement médiatique, c'est-à-dire lorsque le texte représente et réinsère l'événement dans son texte, est présente à la fois à la fin de la partie « Rendez-vous » et dans « L'Epilogue amoureux », et malgré une forme narrative différente, le texte reste très similaire, jusqu'à trouver des phrases ou des passages entiers se faisant échos. Nous pensons évidemment à la séquence du pompier qui revient à de multiples reprises, au commentaire sur les images, aux gestes de l'Indien Ee-Nees-Too-Wah-See mimant

¹ Luc Lang, « Géopolitique du contemporain », in *Qu'est-ce que le contemporain*, Lionel Ruffel (dir.), Paris, Cécule Default, 2010, p.195.

² Carine Capone, « *Frontières de l'événement, frontières de la littérature* », *op.cit.*, p.202. ; Carine Capone, « Face au 11 septembre : trouver sa place », in *Ecrire le présent*, Dominique Viart et Gianfranco Rubino (dir.), Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2013.

³ Carine Capone, « *Frontières de l'événement, frontières de la littérature* », *op.cit.*, p.202.

l'effondrement des tours, ou bien encore à cette phrase : « La mort est partout, mais elle n'épouse aucun corps¹ » que l'on peut lire dans la troisième partie, et « Oui, la mort est partout, mais elle n'épouse aucun corps.² » dans la dernière. L'écriture se répète, inconsciemment ou non, puisque face à cette représentation médiatique de l'événement, le langage reste *en-dessous* de l'événement (*a contrario* d'un potentiel « au-delà » du langage sur l'événement pour Jacques Derrida). C'est-à-dire que l'événement reste confiné dans les limites du langage, limites elles-mêmes posées par l'imaginaire médiatique profondément construit et codé par son discours et ses images. Ainsi, l'appropriation ici subjective de l'événement dans *11 septembre mon amour* se lit comme un échec, comme une « désappropriation » de l'événement pour emprunter le terme employé par Luc Lang lui-même. La représentation de l'événement médiatique est impossible, en ce qu'elle interdit toute mise en récit autre, en ce qu'elle met en avant la défaite du langage.

Toutefois, si la représentation médiatique de l'événement est un échec, l'appropriation du 11 septembre ne semble être impossible que chez Luc Lang. Le texte de Luc Lang est un des tous premiers à se cantonner au 11 septembre, et malgré ce sentiment d'échec et d'impossible écriture-lecture, de nombreuses œuvres ont fleuri sur ce sujet. Si l'écriture mimétique de l'événement, c'est-à-dire la représentation médiatique du 11 septembre, équivaut à une défaite de l'appropriation en littérature, on remarque toutefois que les autres œuvres de notre corpus – ainsi que le texte de Luc Lang dans une certaine mesure – visent à déconstruire cet imaginaire médiatique de l'événement, érigé en mythe. Ainsi, se positionnant contre le discours et l'imaginaire médiatiques dominants de l'événement, nous verrons dans une seconde partie que la littérature s'insère dans ces failles et dépouille l'événement de sa médiatisation et de sa spectacularité absolue.

¹ Luc Lang, *11 septembre mon amour*, *op.cit.*, p.111.

² *Ibid.*, p.244.

II. ÉCRIRE L'ÉVÉNEMENT DU 11 SEPTEMBRE EN LITTÉRATURE : DANS LES FAILLES DU DISCOURS MÉDIATIQUE DOMINANT, ENTRE CONTESTATION ET DÉCONSTRUCTION DU DISCOURS SUR L'ÉVÉNEMENT

Cette seconde partie s'insère en suite logique de la première, tout en se situant dans le contrepied de ce que l'on vient de démontrer. Car en effet, afin d'analyser la déconstruction médiatique de l'événement dans la littérature, il nous fallait de prime abord tracer les contours et exposer les motifs principaux de l'imaginaire médiatique du 11 septembre. Ainsi, en reprenant l'expression de Don DeLillo dans son essai *In The Ruins Of The Future*, « contre-narration » (« *counter-narrative*¹ »), nous montrerons dans un premier point que ces romans racontent des récits autres, alternatifs de l'événement, d'un point de vue différent du médiatique. Raconter l'événement autrement que par le biais médiatique, c'est donc déconstruire le récit politico-médiatique unilatéral et terroriste de la terreur, c'est le dénoncer, et s'y opposer. Enfin, nous nous intéresserons au refus et à la déconstruction de la dimension spectaculaire ou historique de l'événement, c'est-à-dire que nous analyserons en quoi le 11 septembre n'apparaît pas comme un événement absolu dans les œuvres de notre corpus, contrairement au mythe construit par les médias.

1. Le contre-discours (« counter-narrative ») : des récits autres

Ce 11 septembre 2001 naît le terrorisme moderne, c'est-à-dire celui que l'on connaît depuis, dans sa violence la plus symbolique et la plus terrifiante : la médiatisation. Le spectacle de la terreur est devenu, ce jour-là, l'arme la plus puissante des terroristes, ce que Jean Baudrillard explique déjà dans *L'Esprit du terrorisme*. C'est ainsi par la médiatisation de l'événement que le discours de la terreur se répand, auquel s'ajoute celui de l'horreur et de la peur du gouvernement américain à travers cette même médiatisation. A l'inverse, la littérature se doit d'écrire un autre récit, contre ces discours de l'horreur et de la terreur. Nous allons démontrer dans un premier point en quoi nos œuvres du corpus se lisent comme des contre-discours.

¹ Don DeLillo, "In The Ruins Of The Future", *The Guardian* [*Harper's magazine*], 22/12/2001, [En ligne: <https://www.theguardian.com/books/2001/dec/22/fiction.dondelillo>]. Trad. : « Dans les ruines du futur », trad. Marianne Véron, in *Libération*, 15/12/2001, [En ligne : https://www.liberation.fr/cahier-special/2001/12/15/dans-les-ruines-du-futur_387298].

a. *Le contre-discours de Don DeLillo*

Peu après l'événement, l'écrivain américain rédige un essai, *In The Ruins Of The Future*, qu'il publie dans *Harper's magazine*, dans lequel il pose les principes fondamentaux de l'écriture, romanesque entre autres, de l'événement. Le récit fictionnel, romanesque, du 11 septembre doit se présenter comme une contre-narration, un contre-discours, c'est-à-dire qu'il ne doit pas relayer le même discours de terreur des terroristes et du gouvernement, mais doit au contraire tisser la mémoire, tenter de donner un sens et transmettre une certaine tendresse à travers l'écriture de l'événement. L'auteur énumère certaines situations et éléments qui constituent une contre-narration que l'on retrouve quelques années plus tard dans *Falling Man*, comme par exemple lorsqu'il écrit la chose suivante :

Before politics, before history and religion, there is the primal terror. People falling from the towers hand in hand. This is part of the counternarrative, hands and spirits joining, human beauty in the crush of meshed steel.¹

Ici, Don DeLillo fait référence aux personnes qui sautaient des tours pour échapper aux flammes et à la chaleur. Par conséquent, nous voyons le lien direct avec le titre de son roman. Nous pouvons aussi penser à l'évocation de cette chemise blanche que le personnage de Keith a vu tomber à travers la vitre de la tour, image qui ne cesse d'apparaître dans son esprit tout au long du roman. Ainsi, selon l'écrivain, c'est de cette horreur-là, celle qui touche les êtres dans leur intimité, dans leur blessure profonde et propre dont il faut s'emparer, laquelle il faut écrire. Non pas la mémoire d'une nation blessée et touchée en son centre, mais celle des individus. *Falling Man* aborde l'événement à partir du traumatisme que subissent les personnages, le récit raconte ainsi les effets et les conséquences traumatisantes du 11 septembre et non pas le spectacle médiatique de celui-ci. C'est en ce sens que le roman se présente comme une contre-narration. De fait, Florian Tréguer note que le « roman commence ainsi par se construire *contre* le spectacle même des tours ». En effet, alors que la première tour est déjà tombée, le roman

¹ *Ibid.* [Trad. : « Avant la politique, avant l'histoire et la religion, il y a la terreur primale. Les gens qui tombent des tours main dans la main. Cela fait partie de la contre-narration, mains et esprits joints, la beauté humaine dans l'écroulement des structures d'acier. »]

s'ouvre sur Keith qui, sorti de l'autre tour, déambule dans les rues de Manhattan, recouvertes de cendres et d'objets épars. Nous suivons Keith qui marche dos au WTC, contre l'événement, dans la direction opposée de la tour qui reste et qui va s'écrouler. Pour Florian Tréguer, *l'incipit* « évacue l'événement médiatique, relègue la chute des tours à l'arrière-plan de la fuite pour sa survie du personnage principal »¹. L'ouverture du roman peut ainsi se lire comme une métaphore de la position de l'auteur et de son texte, c'est-à-dire en opposition au discours sur la terreur, d'une part des terroristes, de l'autre de la médiatisation et de l'instrumentalisation de l'horreur par le gouvernement.

b. *Le roman « hors-champ » de Fanny Taillandier*

Si *Par les écrans du monde* semble dans un premier temps rendre compte du spectacle médiatique de l'événement, le roman fait surtout le récit de ce qui n'a pas fait image ce 11 septembre. Tout en usant du vocabulaire appartenant au champ lexical médiatique et de la technique de captation et de diffusion des images, le récit dénonce du même coup le discours porté sur l'événement. Ainsi, se plaçant dans la lignée de Don DeLillo, Fanny Taillandier fait le choix de raconter ce qui est « hors champ », c'est-à-dire ce qui est de l'autre côté de la caméra, ce qui ne figure pas sur les images médiatiques de l'événement et qui est pourtant bien constitutif de l'imaginaire du 11 septembre. D'emblée, dès l'ouverture du roman nous comprenons qu'il s'agit d'une contre-narration, puisque « hors champ » est bien le titre donné au premier chapitre. Au cours de celui-ci, ainsi qu'à diverses reprises dans le roman, le narrateur-nous fait le récit de ce qui n'apparaît pas sur les écrans le 11 septembre 2001 :

Faute de film, nous n'aurons pas un regard pour ce carré de pelouse bien tondu qui descend, depuis la porte-fenêtre restée ouverte, jusqu'au lac. La scène ne sera enregistrée nulle part.²

¹ Florian Tréguer, *Terreur, trauma, transfert : l'écriture de l'événement dans Falling Man de Don DeLillo*, Paris, CNED PUF, 2015, part. I, 12) « collapsus / co-lapse ».

² Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde*, *op.cit.*, p.11.

Dans le chapitre suivant, la narration se focalise du point de vue des écrans des caméras de surveillance dans le sous-sol du centre commercial du WTC, qui captent la présence de Lucy. D'écran en écran, nous suivons sa fuite vers la sortie du bâtiment, jusqu'à ce que « la boule de feu¹ » cristallise et brouille les écrans. Les caméras atteintes par l'explosion, il n'y a plus d'images pour *voir* Lucy et raconter sa fuite ; c'est alors que la suite du récit de Lucy est racontée du point de vue « hors champ ». De même, quelques pages plus loin dans le troisième chapitre, toujours hors champ, le narrateur-nous imagine ce qu'aurait dit Lucy face aux caméras et aux micros des journalistes si elle ne s'était pas évanouie à quelques mètres de la sortie et restée coincée sous les décombres. Les formules hypothétiques marquées par le pronom « si », suivies des verbes conjugués au conditionnel passé, – exemple : « Si elle en était sortie à temps, elle aurait pu apparaître en plan rapproché devant le désastre ; elle aurait pu témoigner au micro d'un journaliste dépêché d'urgence sur place pour une chaîne de télévision que nous regardons en boucle. – Je crois, aurait-elle dit, [...]»² – soulignent ici une critique et dénonciation des images et du discours du 11 septembre qui insistent sur le pathos de l'événement. *Par les écrans du monde*, dans une certaine mesure, tourne en dérision le discours et la médiatisation du 11 septembre. Récit de contre-narration, le roman transforme ce qui n'a pas été médiatisé justement en images (mentales, rêvées, imaginées) et insiste sur ce que nous n'avons pas vu de l'événement.

c. *Le discours alternatif et critique de Luc Lang*

Lorsque le président des Etats-Unis, Georges W. Bush appelle à la guerre contre le Mal dans son discours au soir de l'événement, il renforce la position des Etats-Unis en victimes. Les Américains, et plus largement l'Occident et la mondialisation, incarneraient le Bien, tandis que le terrorisme d'Al-Qaïda incarnerait le Mal à combattre. Luc Lang refuse cette vision des Etats-Unis victimes des bourreaux du terrorisme, et resitue à juste titre la place et le rôle des Etats-Unis (mais aussi de l'Occident) dans l'Histoire des massacres des peuples. Dans *11 septembre mon amour*, le narrateur remonte l'histoire des Etats-Unis jusqu'à l'arrivée des colons européens et le massacre des Indiens d'Amérique. Il inverse ainsi le discours politico-médiatique, rappelant que les Etats-Unis, l'Occident, ont longtemps été les bourreaux, incarnant

¹ *Ibid.*, p.19.

² *Ibid.*, p.45.

le Mal pour d'autres peuples, et que ce qui est arrivé le 11 septembre 2001 n'est qu'un renversement de situation, un renversement historique. Il rejoint en ce sens les propos de Jean Baudrillard, celui-ci analysant l'événement comme l'échec de la mondialisation et de l'impérialisme américain, « la mondialisation triomphante aux prises avec elle-même.¹» Ainsi, dans la troisième partie du roman, « Rendez-vous », le narrateur se dirige vers la réserve blackfeet dans le domaine du Waterton glacier, chez l'Indien Ee-Nees-Too-Wah-See qui l'accueille, ainsi qu'un autre Français que le narrateur surnomme « cow-boy », un géographe et une Allemande, Linda. Au cours de son trajet en voiture, tout en contemplant le paysage, le narrateur fait le récit de l'histoire des Indiens, et surtout de leur déclin depuis l'arrivée des colons (qu'il désigne par « cow-boy ») : « plusieurs millions d'Indiens au début du XIX^e siècle, bang ! bang ! Deux cent cinquante mille à la fin du même siècle.²» Le narrateur évoque le génocide massif des Indiens d'Amérique, le comparant au génocide des Juifs qui a lieu plus tard en Europe par le nazisme. Plus que le génocide en soi, c'est le concept de réserves pour les Indiens qui est comparé aux camps et aux ghettos juifs au XX^e siècle. Nous pouvons, par exemple, relever l'assimilation des Indiens d'Amérique et des Juifs, ainsi que la comparaison des pratiques militaires lors du génocide des Indiens sur le territoire américain et des interventions militaires au Moyen-Orient dans le passage suivant :

Cela fait bien longtemps qu'Ariel Sharon et sa bande armée made in USA ne sont plus ni indiens ni juifs. Ont revêtu l'uniforme du général Custer et du colonel Nelson Miles. Ont oublié les Juifs des grandes plaines du Dakota et les Indiens de Prague et de Varsovie. Les chasseurs F16 et les hélicos lance-roquettes sont aux jets de pierres des Palestiniens ce que les mitrailleuses et les winchester étaient aux arcs et aux tomahawks des Indiens.³

L'inversion des Juifs et des Indiens est ici intentionnelle et elle s'insère dans ce contre-discours, rappelant les faits militaires des Etats-Unis d'Amérique. Aussi, la citation convoque ce retournement de situation, où les victimes endossent le rôle (et le costume : ici uniformes de

¹ Jean Baudrillard, *L'esprit du terrorisme*, *op.cit.*

² Luc Lang, *11 septembre mon amour*, *op.cit.*, p.49.

³ *Ibid.*, p.85. ; Ariel Sharon (1928-2014) était un général militaire important pendant les guerres israélo-arabes de 1948, du Suez, des Six Jours et du Kippour, puis a été Premier ministre d'Israël de 2001-2006. Le général Custer (1839-1876) est une figure majeure de cavalerie pendant la guerre de Sécession et des guerres indiennes. Nelson Miles (1839-1925) était aussi un général américain qui a servi pendant la guerre de Sécession, la guerre indienne et la guerre hispano-américaine.

cow-boy) de leurs bourreaux. Notons aussi que le narrateur réemploie la métaphore du western ou l'image de l'administration de Bush en cow-boys bourreaux pour décrire la riposte médiatique au 11 septembre :

Parce que nous voilà partis, tête baissée, dans le commencement d'une propagande occidentale guerrière telle que Double V Bouche et sa bande de porte-flingues choisissent de l'orchestrer.¹

Selon Carine Capone, en investissant le discours de l'événement du point de vue occidental et impérial, c'est-à-dire en dénonçant les Etats-Unis comme bourreaux et les Indiens comme victimes, Luc Lang propose un récit alternatif du 11 septembre, un récit différent de la version officielle politico-médiatique, un récit qui offre « un autre regard tout aussi légitime et cependant critique.² » C'est en ce sens que ce texte rejoint la notion de contre-narration de Don DeLillo.

Ainsi, nous l'avons démontré, les œuvres de notre corpus s'opposent dans un premier temps au discours politico-médiatique dominant en racontant une contre-narration de l'événement. C'est-à-dire qu'à partir de l'essai de Don DeLillo, nous avons démontré que Don DeLillo fait le récit intime d'un traumatisme, que Fanny Taillandier convoque des non-images, des récits qui n'ont pas fait images, et que Luc Lang adopte un point de vue historique et critique de l'impérialisme américain et occidental. Or, raconter l'événement autrement c'est aussi participer à la dissolution de l'imaginaire médiatique du 11 septembre, configuré par un discours politico-médiatique dominant, dont nous allons désormais analyser la contestation et la déconstruction de celui-ci par la littérature.

¹ *Ibid.*, p.156.

² Carine Capone, « Face au 11 septembre : trouver sa place », in *Ecrire le présent, op.cit.*, p.111.

2. Déconstruction du récit unilatéral et dénonciation du récit médiatique

Si le discours politico-médiatique a été critiqué au sein de la presse elle-même ou parmi des analyses diverses (notamment politiques, géopolitiques, etc.), il demeure néanmoins dominant dans l'imaginaire commun, du moins des Américains. Aussi, parmi les œuvres de notre corpus, nous notons une réelle volonté de déconstruire ce discours. De fait, contre-narration et déconstruction du récit politico-médiatique vont de pair. Nous verrons ainsi que, dans un premier point, c'est particulièrement la vision manichéenne de l'événement par l'instance politique (et relayée par les médias) qui est contestée. Ainsi, offrant des focalisations narratives multiples, les récits échappent à tout traitement manichéen ou binaire. Puis, nous nous intéresserons dans un second point à la dénonciation et contestation immédiate de la médiatisation de l'événement, concernant notamment le dispositif des images et la censure de celles-ci.

a. Focalisations multiples, croisement des regards

Démultiplier les regards sur l'événement dans le récit, démultiplier les focalisations narratives et les voix pour briser la perception simplifiée et manichéenne de l'événement par le gouvernement, c'est un des principes du contre-discours qu'entreprennent les œuvres de notre corpus. Selon Carine Capone, les écrivains font converger une pluralité et diversité de voix afin de rendre compte de l'événement dans toute sa complexité, et de ne pas le réduire à une vision manichéenne simplifiée. Elle note quatre modalités de démultiplication de points de vue et croisements de regards sur l'événement à partir de son corpus (Marguerite Duras, Claude Simon, Laurent Mauvignier, Emmanuel Carrère) : 1) un croisement de regard passé et présent, 2) une confrontation entre un point de vue dominant et un regard décalé « qui permet de rendre compte de l'envers de l'Événement » (ce qui correspond chez nous à la contre-narration), 3) une confrontation de points de vue divergents, 4) « une conjonction de regards complémentaires »¹, ce qui correspond à l'usage de documents divers pour le récit, insérés ou non au sein de la fiction. On observe que ces modalités sont reprises dans les œuvres de notre corpus pour aborder, s'approprier l'événement du 11 septembre. Il ne s'agit pas ici de les analyser et de les développer entièrement une par une, mais en ce qui concerne notre corpus,

¹ Carine Capone, *Frontières de l'événement, frontières de la littérature*, op.cit., p.417.

nous remarquons que pour déconstruire le discours politico-médiatique dominant, nos œuvres confrontent des points de vue différents et des regards complémentaires sur l'événement. A propos d'une analyse sur la polyphonie dans l'œuvre de Laurent Mauvignier, Carine Capone écrit la chose suivante :

[...] le travail de la confrontation des voix vise à apporter des éclairages divergents, parfois perçus comme incompatibles, sur l'évènement. Le but reste d'empêcher toute lecture simplificatrice de ce qui s'est passé, de rendre compte de l'évènement dans toute sa complexité.¹

Cette citation peut aussi bien illustrer les œuvres de notre corpus sur l'appropriation du 11 septembre. En effet, si la polyphonie, la pluralité des voix est moins présente chez Luc Lang – mis à part peut-être dans la première partie « Les voix » –, nous la retrouvons chez Don DeLillo et particulièrement chez Fanny Taillandier.

Le récit de *Par les écrans du monde* est construit à partir d'une pluralité de focalisations différentes. A chaque chapitre, le récit est rapporté par les différents protagonistes, selon leur point de vue, leur regard (ou non) sur l'événement. Ainsi, ce n'est pas une seule vision que nous avons du 11 septembre, mais plusieurs : Lucy sous les décombres, la seule à ne pas être au courant de ce qui s'est passé ; William cherche à comprendre comment les terroristes kamikazes ont pu s'infiltrer dans son aéroport, détourner ses avions et commence peu à peu à être rongé de doute et de craindre un complot organisé par son gouvernement auquel il louait jusqu'à ce jour un patriotisme sans précédent ; l'Agent spécial présente Mohammed Atta de son enfance jusqu'à ce matin du 11 septembre où il prend les commandes du Boeing pour s'encaster dans la tour du WTC, en passant par ses études d'architecture en Allemagne et par son infiltration dans le réseau terroriste ; et le narrateur-nous qui englobe une vision globale de l'événement, entre discours dominant (médias, président des Etats-Unis) et contestation de cette manipulation médiatique. Le récit se place tantôt du point de vue des victimes, des témoins, des enquêteurs que du terroriste lui-même.

Le roman de Don DeLillo suit une construction similaire : à la fin des trois parties qui structurent le roman, trois micro-récits intitulés « On Marienstrasse », « In Nokomis », et « In

¹ *Ibid.*, p.436.

the Hudson Corridor » sont consacrés aux terroristes du 11 septembre, de leur formation et préparation au détournement des avions. De la même manière que pour le roman de Fanny Taillandier, ce procédé permet ici de démultiplier les points de vue sur l'événement et de comprendre comment un être humain peut désirer une mort kamikaze, et ne pas simplement coller aux terroristes l'étiquette du « Mal ». Nous avons vu aussi, que l'énonciation dans *Falling Man* est complexe, et ressort plutôt de la confusion comme effet produit sur le lecteur ou la lectrice. Florian Tréguer parle de « polyfocalité » ou de « transfocalisation », impliquant des effets de collages et de montage de focalisation où la lecture devient un véritable travail permanent de recontextualisation et d'identification énonciative. En ce sens, cette « transfocalisation »¹ troublante empêche toute lecture simplifiée de l'événement. Il note également que les points de vue, plutôt que convergeant entre eux, sont décomposés : c'est-à-dire que les différentes focalisations sur les personnages s'entremêlent, se décomposent dans un même chapitre, ou dans une même vignette. Par exemple, toujours selon Florian Tréguer, « le saut de ligne entre chaque vignette du macro-récit induit un déplacement spatial ainsi que temporel, comme il embraye invariablement un changement de personnage focalisateur.² »

Ainsi, il y a une volonté cinglante de ne pas reproduire le discours binaire et manichéen du président des Etats-Unis. A travers le procédé de focalisations multiples, les auteurs donnent une voix aux terroristes qui occupent une place plus ou moins égale aux autres personnages des romans. Le récit des terroristes est ainsi mis sur le même plan que les autres individus, révélant leur complexité et leur humanité, au même titre que les victimes et témoins du 11 septembre. Les différentes focalisations permettent de croiser les regards et les points de vue pour éclater le discours dominant sur l'événement.

b. Dénonciation et critique de la médiatisation de l'événement

Enfin, la déconstruction médiatique de l'événement se traduit au sein des œuvres par une dénonciation du traitement médiatique, voire d'une contestation de celui-ci. Ce sont surtout les textes de Luc Lang et de Fanny Taillandier qui critiquent la médiatisation du 11 septembre au cœur de leur matrice fictionnelle. Si Luc Lang dénonce la démesure des médias dans la

¹ Florian Tréguer, *Terreur, trauma, transfert : l'écriture de l'événement dans Falling Man de Don DeLillo*, op.cit., in part.VIII. « Un contre-récit éclaté », 3) « Défocalisation et pronominaïté masquante ».

² *Ibid.*, part. VIII. « Un contre-récit éclaté », 2) Vignettes et régime du discontinu : décomposition du point de vue.

transmission de l'événement, Fanny Taillandier met à l'œuvre une contestation du discours du président Bush par le narrateur-nous qui forme, nous le verrons, une communauté événementielle de témoins. Mais tous deux dénoncent l'artificialité des images et critiquent la censure employée par l'instance politique et les médias.

Si les images du 11 septembre ont fasciné les spectateurs, immédiatement et encore dans le temps, est cependant rapidement remarqué qu'aucune ne montre des corps de victimes, des cadavres, etc. Rappelons-nous que la photographie de Richard Drew, « The Falling Man » (*figure 2*) est une des toutes premières photographies diffusées où la mort s'incarne. Il faut attendre le documentaire *9/11* des frères Naudet pour que la mort apparaisse à l'écran, même si celle-ci reste floutée, hors champ ou tout simplement auditive (le bruit des corps s'écrasant sur le sol). Certains évoquent la censure du gouvernement américain sur la diffusion médiatique des images dans un souci de purification, d'une volonté de ne pas diffuser ce qui ressortirait du mauvais goût ou ce qui pourrait s'ajouter au traumatisme des Américains. Ainsi, le narrateur de Luc Lang, avant de faire le constat sur cette mort omniprésente mais invisible, absente, commente l'artificialité des images à travers un champ lexical très illustratif : « c'est d'ailleurs un flash-back » « c'est une vision de carte postale », « tel un montage, une surimpression », « CNN use et abuse encore des ralentis et du zoom », « gigantesque spectacle »¹, etc. Le choix d'une construction des images médiatiques, d'un montage tel un film hollywoodien n'échappe pas au narrateur, ce qui le laisse quelque peu perplexe. C'est d'ailleurs en se penchant sur ce commentaire des images qu'il se rend compte que la mort est absente :

Puis une gêne m'envahit, j'éprouve comme l'intuition d'une anomalie criante au fil des heures. Et soudain, comprends quelle absence, quel manque, inattendus et imprévisibles, viennent creuser les images, et surtout conforter les textes et les commentaires qui disent, eux, sans relâche, que nous sommes devant la réalité. La mort est partout, mais elle n'épouse aucun corps. On distingue aisément des blessés légers parmi ces spectres grisâtres revenus de nulle part, on remarque ici un visage qui saigne, mais la mort jamais ne s'incarne. [...] Ainsi la caméra nous éloigne de l'image et du bruit de la mort.²

¹ Luc Lang, *11 septembre mon amour*, *op.cit.*, p.100-101.

² *Ibid.*, p.111-112.

Le narrateur ne se contente pas pourtant de critiquer ce choix de traitement médiatique. Il décrit ensuite ce que les images ne montrent pas, en tout cas non pas celles diffusées à l'écran le 11 septembre, celles qui ne sont pas retenues dans l'imaginaire médiatique de l'événement. A la suite de ce passage, suit la description des personnes qui sautent des tours et dont les corps s'écrasent au sol, dans un langage cru et sans retenue :

Nous savons pourtant que ceux qui sautent font un bruit de bombe, qu'ils composent une suite ininterrompue d'explosions quand ils s'écrasent au sol, vrillant de douleur stupéfiée les tympans des pompiers déjà sur place. Nous savons pourtant que leurs corps éclatés, parfois en feu, jonchent la chaussée. Nous savons aussi qu'il y a des membres, des têtes, des pieds, des mains, partout alentour, la mort pleut du ciel en fragments d'hommes et de femmes vomis par la béance incandescente des tours. De cette horreur donc, qui écartèle et pulvérise, nous n'entendons ni ne voyons rien.¹

C'est donc bien la description d'une horreur invisible, que le narrateur imagine ou dont il est au courant après-coup. Le lexique employé témoigne d'une violence atroce subie par les corps, ainsi que d'une douleur voire d'un dégoût pour ceux qui ont à imaginer ou témoigner de cette horreur.

Récit de ce qui n'a pas fait images donc, *Par les écrans du monde* convoque un passage très similaire où le narrateur-nous, hors champ, décrit ce qui ne sera pas visible sur les innombrables images répétées à l'infini du 11 septembre :

Hors champ, sur place, chaque corps sera dissimulé par une couverture de survie qui miroitera dans le soleil perçant peu à peu à travers la fumée – et parfois sous la couverture il y aura un bras et un tronc et deux pieds, ou juste une chaussure ; parfois au moment d'extraire un corps de sa gangue de béton il se cassera en deux et seule en sortira une épaule arrachée ou une tête ballante et fondue, les yeux blancs. Morceaux d'humains raidis, noircis, le col d'un chemisier de nylon incrusté dans la chair calcinée, un bridge dans un visage écrasé, des membres mêlés de plastique fondu, cyborgs par centaines parmi

¹ *Ibid.*, p.112-113.

les débris de faux plafonds fumants à perte de vue. [...] De tout cela, nous ne verrons rien. Nous ne saurons pas. Toujours les mêmes images, lumineuses et absurdes, deux fois lumineuses, deux fois absurdes, catastrophes sans corps.¹

Chez Fanny Taillandier aussi le langage est cru, où est décrit avec âpreté la dissolution des corps, les membres répandus sur les sols. Une description de non-image qui contraste fortement avec la purification et la spectacularisation des images médiatiques, elles-mêmes qualifiées d'esthétiques voire de belles images, dans une certaine mesure.

La dénonciation du traitement médiatique, démesuré pour le narrateur de Luc Lang, absurde pour le narrateur-nous de Fanny Taillandier, se traduit en effet par cette critique de la censure des images. Mais aussi, et il est important de s'y attarder, le narrateur-nous dans *Par les écrans du monde* s'insurge contre le discours du président Bush à la fin du roman. Ce pronom pluriel, nous pouvons le rapprocher à ce que Jérémy Lambert nomme la « communauté événementielle », ou la « communauté planétaire »², c'est-à-dire une communauté qui rassemblerait tout individu témoin ou touché par le 11 septembre, d'une manière ou d'une autre, une communauté qui se construit à partir de récits dans lesquels elle se reconnaît. Ce nous, désignant la communauté de témoins-télé spectateurs, prend conscience de sa collectivité lorsque le président des Etats-Unis prend la parole, s'oppose à son discours et à cette manipulation médiatique :

Notre incrédulité, notre tristesse, et notre colère ; soudain nos intimités dans la bouche, dans les phrases lues sur le prompteur par George W. Bush, président des Etats-Unis d'Amérique, nos sentiments confus propulsés sur l'écran qui a effacé le film obsédant pour soudain faire apparaître ce visage, cette cravate. Voilà le « nous » que nous formons par elles capturé comme au lasso par W., qui s'y inclut et ainsi nous efface. Déjà nos passions, terreur, pitié, ne nous appartiennent plus mais lui reviennent, ploient sous son joug. Il est en train de nous raconter notre histoire, telle que nous devons la retenir. Il nous met au centre du jeu, sans même que nous ne nous en rendions compte.

¹ Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde*, *op.cit.*, p.28-29.

² Jérémy Lambert « L'écrivain, voix de la communauté brisée. *Petite suite au 11 septembre* d'Henry Bauchau et *11 septembre 2001* de Michel Vinaver », in *Pour un récit transnational. La fiction au défi de l'histoire immédiate*, Yolaine Parisot et Charline Pluvinet (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, p.137-149.

Notre nation : celle des téléspectateurs ressasant sur toute la terre, tout emmêlés.¹

La communauté planétaire de témoin conteste ici directement le récit politico-médiatique du 11 septembre, récit dominant et unilatéral de l'événement. Ce « nous » dénonce un traitement absurde, démesuré où les émotions sont contrôlées, gouvernées par le pouvoir politique, employées et usées par le médiatique comme pour produire une catharsis collective. Ce nous déconstruit du même coup l'imaginaire médiatique du 11 septembre, en répondant au président : « Nous démontrerons que ton récit ne tient pas, nous inventerons d'autres versions, avec pilotes, sans pilotes, avec avions, sans avions.² »

Ecrire le 11 septembre 2001 dans la littérature, c'est d'abord faire face à un imaginaire médiatique profondément ancré. A la lecture de nos œuvres, nous l'avons vu, il semble impossible, voire même incohérent, de ne pas prendre en compte ou s'appropriier la médiatisation de l'événement. Cet imaginaire médiatique, configuré par les récits et discours politico-médiatiques, la littérature se l'approprie pour le déconstruire. En effet, nous venons de démontrer que les œuvres de notre corpus, récits de contre-narration, dénoncent et déconstruisent le récit unilatéral de l'événement aux moyens d'une vive critique de la médiatisation, d'une déconstruction d'un récit binaire et manichéen et de l'élaboration de récits autres, hors champ, alternatifs, de contre-spectacle. La médiatisation de l'événement a, du même coup, propulsé l'événement dans un absolutisme que la littérature, à son tour, cherche à déconstruire.

3. Contestation et déconstruction de « l'événement absolu »

« Nous avons même affaire, avec les attentats de New York et du World Trade Center, à l'événement absolu, la "mère" des événements, à l'événement pur qui concentre en lui tous les événements qui n'ont jamais eu lieu.³ »

¹ Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde*, op.cit., p.236.

² *Ibid.*, p.237.

³ Jean Baudrillard, *L'esprit du terrorisme*, op.cit.

Lorsque Jean Baudrillard qualifie le 11 septembre d'événement absolu, il insinue que l'événement ne peut être comparé à un autre, qu'il apparaît hors de nulle part comme un phénomène, en dehors de toute relation à une cause, à une histoire, etc. L'événement ne peut, en ce sens, *a priori* pas être défini selon un rapport de causalité. L'événement, s'il est absolu, est à la fois la cause et la conséquence de ce qu'il réalise, c'est-à-dire qu'il contient en lui le résultat – ici, en l'occurrence, ce sont les images. Dans les médias, on n'épargne pas au récit de l'événement son exceptionnalité historique, marquant d'un seul coup l'entrée du monde entier dans le XXI^e siècle, dans une ère nouvelle. Et pourtant, considérer l'événement comme absolu et exceptionnel relève d'un paradoxe, pour ces mêmes porteurs de récits qui le comparent sans cesse aux événements historiques passés (Hiroshima, Pearl Harbor, Guerre du Golfe, etc.). En quoi l'événement est-il ainsi absolu, pour qu'aucune explication ou récit ne vienne le relier au monde dans lequel il surgit ? Les œuvres de notre corpus, chacune à leur manière, déconstruisent ce mythe de l'absolutisme du 11 septembre, que ce soit par l'éclatement de son exceptionnalité historique ou la recontextualisation des images, elles aussi perçues comme extra-ordinaires.

a. Réinsertion d'une chronologie et d'un continuum temporel

Une des premières modalités qu'emploie la littérature pour retirer à l'événement son exceptionnalité historique, c'est de justement le réinsérer dans une chronologie. En effet, l'événement suspend le cours du temps, le fige dans un instantané, dans un présent constant où la perception de l'avenir, du futur ainsi que du passé est obsolète. *11 septembre mon amour* de Luc Lang rend compte d'une certaine manière de cette dissolution du temps, propre à l'événement : le texte se déroulant sur trois jours, la veille des attentats ne cesse de faire référence au lendemain, c'est-à-dire au 11 septembre, en ce que le narrateur se demande ce à quoi les terroristes peuvent penser ou s'occuper en attendant le jour-j ; ainsi que le lendemain, le 12 septembre, rappelle la journée précédente, et le futur du narrateur – prendre un avion pour retourner en France – est toujours associé au 11 septembre. Mais dans le même temps, le récit se fonde sur des éléments historiques pour aborder l'événement, nous l'avons vu, du génocide des Indiens, en passant par Pearl Harbor, Hiroshima et la Guerre du Golfe. Ainsi, nous pouvons lire dans le texte de Luc Lang, une tentation, en vain, de réinsérer l'événement dans un

continuum historique, c'est-à-dire dans une chronologie temporelle qui ôterait à l'événement son exceptionnalité historique. Or, la dernière partie, « Epilogue amoureux », signe l'échec de cette contestation de l'événement absolu en avouant que cet événement concentre pour la première fois dans l'histoire tous les individus dans un même instant présent. Qu'il ait tort ou raison, c'est peut-être parce que l'écrivain est lui-même toujours aussi bouleversé par le 11 septembre au moment de l'écriture, que le manque de distance et de recul vis-à-vis de celui-ci ne lui permet pas de le penser en dehors de son exceptionnelle médiatisation.

Toutefois, la fiction de Don DeLillo ôte à l'événement son caractère absolu et son exceptionnalité historique. En premier lieu, parce que la temporalité du récit est disloquée. On ne sait pas très bien quand se déroulent les événements, à part lorsque les personnages mentionnent le nombre de jours après l'attentat, mais il s'agit d'une indication floue qui demande aux lecteurs un travail de calcul mental pour resituer la temporalité du récit. Aussi, l'événement est désigné par « the planes » (les avions), la date ne figure pas dans le roman à l'exception, peut-être, d'un éventuel jeu de mots : lorsque Lianne se souvient de ce jour où Keith apparaît sur le pas de la porte, la narration indique qu'elle a essayé d'appeler « 911 ¹ », le numéro d'urgence aux Etats-Unis, qui peut ainsi faire écho à l'appellation américaine de l'événement 9/11. Toutefois, la temporalité du récit de l'ensemble du roman suit une chronologie. Ainsi, même si les personnages reviennent sur des souvenirs ou des images du jour de l'événement ou même de leur passé, le récit progresse dans le temps. En effet, le second point qui dissout l'événement de son exceptionnalité, c'est l'insertion de l'événement dans un continuum historique. C'est-à-dire que, au début du roman, Lianne rappelle lors d'une discussion avec sa mère, qu'un premier attentat a déjà eu lieu au WTC :

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.²

Le personnage fait ici référence à l'attentat qui a eu lieu en 1993 dans le parking souterrain du WTC : le 26 février 1993 une voiture piégée a explosé et a fait six morts. Un peu plus loin, le

¹ Don DeLillo, *Falling Man*, *op.cit.*, p.87.

² *Ibid.*, p.10. [trad. : « Il n'y a pas d'ensuite. C'est ça qui allait arriver. Il y a huit ans, ils ont placé une bombe dans l'une des tours. Personne n'a dit Et ensuite ? C'était ça, ensuite. »].

roman évoque une marche pacifiste contre la guerre en Irak, le président et son gouvernement, trois ans après l'attentat, à laquelle participent Lianne et son fils Justin qui a désormais dix ans :

They walked with five hundred thousand others, a bright swarm of people ranging sidewalk to sidewalk, banners and posters, printed shirts, coffins draped in black, a march against the war, the president, the policies.¹

Suivie un peu plus loin d'une référence, selon Florian Tréguer, à l'attentat de Beslan en septembre 2004 où une école est prise en otage en Ossétie du Nord par des terroristes tchétchènes :

When he heard the news on the radio, School Number One, many children, he knew he had to call her. Terrorists taking hostages, the siege, the explosions, this was Russia, somewhere, hundreds dead, many children.²

Ainsi, en insérant l'événement dans cette chronologie temporelle, entre deux événements historiques, qui-plus-est non pas désignés par événement mais par attentat, le roman ôte toute dimension absolue au 11 septembre. « Par là même, en suggérant un avant et un après, le roman quitte explicitement le champ de l'exceptionnalité historique³ », note Florian Tréguer. C'est en ce sens que la littérature participe à la déconstruction de l'imaginaire médiatique de l'événement, lui retirant du même coup cette dimension d'événement absolu et exceptionnel.

b. Remise en contexte des images, « déplier les images »

¹ *Ibid.*, p.181. [trad. : « Ils marchaient avec cinq cent mille autres, un grouillement coloré de gens alignés d'un trottoir à l'autre, pancartes et banderoles, t-shirts imprimés, cercueils drapés de noir, une marche contre la guerre, le président, les politiques à l'œuvre. », p.217.]

² *Ibid.*, p.206. [trad. : « Lorsqu'il entendit la nouvelle à la radio, Ecole Numéro Un, beaucoup d'enfants, il sut qu'il fallait qu'il l'appelle. Des terroristes qui prenaient des otages, le siège, les explosions, c'était en Russie, quelque part, des centaines de morts, beaucoup d'enfants. », p.245.]

³ Florian Tréguer, *Terreur, trauma, transfert : l'écriture de l'événement dans Falling Man de Don DeLillo*, op.cit., part. I) « Le sillage de l'événement », 6) « L'événement par défaut : conditionnement de l'œuvre à venir ».

« *Écrire sur ces images était donc à la fois un moyen de les circonscrire et de les déplier.*
*Il me fallait leur donner sens – les relier au monde qui est le nôtre.*¹ »

Dans un entretien accordé au webzine *Diacritik* à la parution de son roman, Fanny Taillandier explique la fascination qu'ont exercé les images sur elle lorsque l'attentat s'est produit. Pendant plusieurs années, elle ne cesse de se documenter sur le 11 septembre. Puis, étudiant l'histoire contemporaine du Proche et du Moyen-Orient, elle a « découvert que cet attentat s'inscrivait dans l'histoire plus longue de la métamorphose de l'impérialisme au cours du XX^e siècle, et de la métamorphose d'une partie des luttes anticoloniales.² » *Par les écrans du monde* est un récit où les images sont dépliées, recontextualisées, c'est-à-dire reliées à l'histoire contemporaine à la fois des Etats-Unis et du Moyen-Orient, mais aussi à une réflexion sur le rapport entre images et pouvoir, comme elle l'explique à la suite de l'entretien.

Contrairement aux images du 11 septembre qui fleurissent à l'écran, sans commentaires ou explications, celles employées dans le récit, même celles qui n'ont rien à voir avec l'événement, sont toutes suivies d'une histoire les replaçant dans un contexte (historique, politique, géopolitique, personnel, médiatique, etc.). Aussi, les images sont désignées comme des documents, des éléments d'archives utiles à l'enquête (le récit) en cours. Par exemple, la première à apparaître dans le récit est celle de Mohammed Atta, enfant, photographié devant les pyramides en Egypte en 1976 : « Pièce n°77-034 : Photographie couleurs, avril 1976 »³. Cette première image (qu'on ne voit pas) sert de point de départ de l'enquête et du récit, donnant potentiellement par cette interprétation de la photographie une explication au détournement de l'avion de ce futur terroriste : le pouvoir de l'architecture, des ruines. Certaines images sont insérées dans le corps du texte, illustrent le récit, comme par exemple le croquis de la trajectoire du détournement du vol U175⁴, ou bien les plans cartographiques urbains de la ville du Caire⁵ qu'utilisent Mohammed Atta au début de ses études d'architecture. L'autre image qui apparaît dans le récit est celle des avions de l'US Air Force qui sert d'illustration à un souvenir de Lucy, se rappelant une discussion avec son petit ami Frédéric sur les rapports de pouvoirs des

¹Johan Faerber, « Fanny Taillandier : « Soudain l'apothéose de la modernité qui s'autodétruit » (*Par les écrans du monde*) », entretien in *Diacritik*, « Rentrée littéraire 2018 », 16 août 2018, [En ligne : <https://diacritik.com/2018/08/16/fanny-taillandier-soudain-lapothese-de-la-modernite-qui-sautodetruit-par-les-ecrans-du-monde/>].

² *Ibid.*

³ Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde*, op.cit., p.37.

⁴ *Ibid.*, p.59.

⁵ *Ibid.*, p.70, p.72.

puissants sur les images, la cartographie et les zones autonomes temporaires (TAZ) d'Hakim Bey et ici en l'occurrence de CNN pendant la guerre du Golfe, la guerre en direct :

*Via CNN, l'Etat-Major n'avait diffusé que très peu d'images, mais de très belles : des ogives inconnues dans la nuit, comme des feux d'artifice futuristes qu'on présentait au téléspectateur comme un tir allié ou ennemi ; une batterie de F15 volant en formation loin au-dessus du désert pourpre [...]*¹

L'image vient ici illustrer les propos ci-dessus. C'est par cet exemple et en introduisant le personnage secondaire de Frédéric que le récit des images permet de recontextualiser celles du 11 septembre dans l'histoire géopolitique, militaire et médiatique des Etats-Unis. Le 11 septembre s'inscrit de fait dans la lignée de la stratégie militaire de guerre en direct, dont nous verrons plus loin que le personnage de William jouait un rôle déterminant. Frédéric Valvert poursuit :

Sur l'écran, le film des actualités était devenu le film épique. Il n'y avait plus de différence entre la mise en scène fictive et la mise en scène réelle, l'une et l'autre glorifiant par les mêmes images et les mêmes récits la patrie des hommes braves et son nouveau *motto*, la guerre logique et rationnelle. Ce n'était plus Hays définissant ce que Hollywood devait produire, disait Fred, c'était l'Etat-Major qui devenait le producteur, dans un montage compliqué où les chasseurs d'images de CNN étaient guidés par les commandants militaires, qui leur racontaient une histoire pré-écrite. Le front, c'était l'image.²

Ainsi, que le 11 septembre soit capté et diffusé en direct sur les écrans n'est pas une technique de médiatisation nouvelle pour les Américains qui suivaient déjà les images de CNN pendant la guerre du Golfe. Nous remarquons, d'ailleurs, que les mêmes motifs sont ici pris en considération (comparaison au cinéma hollywoodien, confusion entre réalité et fiction, élaboration d'un récit, images en direct, etc.), à l'exception de l'aspect strictement militaire. De

¹ *Ibid.*, p.95-96.

² *Ibid.*, p.96-97.

fait, les images médiatiques du 11 septembre ne surgissent pas de nulle part, pas plus que celles de la guerre du Golfe, puisqu'elles sont au contrôle d'un pouvoir (militaire, politique, ou médiatique), sous le contrôle des puissants. C'est une guerre d'images que fut la guerre du Golfe, stratégie militaire et médiatique qui a fait l'objet de controverse, notamment par les journalistes qui ont déploré une (auto-)censure militaire forte sur l'information et les images à relayer¹. Nous avons relevé un exemple de cette construction médiatique et imagée de la guerre dans le roman, à travers William qui se souvient de la mission Restore Hope en décembre 1992 à Mogadiscio. Il s'agit en effet d'une mise en scène d'une trêve de Noël, où les Marines apportent des sacs de riz pour lutter contre la famine :

A cette fin, l'Etat-Major avait préparé une belle séquence narrative : 1) Enfants faméliques désespérés ; 2) Débarquement Marines avec sacs de riz ; 3) Sacs de riz et Marines tenant par la main enfants faméliques mais souriants. Thèse antithèse synthèse ; *pathos*, catharsis, *deus ex machina*, que du classique, de l'efficace. Et pas d'images compromettantes. Cela s'appelait Restaurer l'espérance.²

Nous avons bien ici la construction du discours et du récit narratif de cette trêve de Noël, ainsi que le pouvoir militaire mis en exergue par un contrôle stricte des images ; diffusion en effet que de belles images, c'est-à-dire d'images héroïques des Marines pour tromper la population américaine. Jusqu'à ce qu'« apparurent sans crier gare, au milieu du beau film CNN, les cadavres glabres des forces spéciales, traînés dans les rues de Mogadiscio par une foule en liesse. Dépouilles nues, visages écrasés, membres désarticulés, sexes méconnaissables. [...] Les images s'étaient affranchies du scénario de l'Etat-Major et avaient envahi tous les écrans du monde, cruelles dans leur sombre victoire.³ » Images contre images, récits contre récits, la médiatisation et le rapport de force sur le contrôle des images semblent se retourner contre qui est au pouvoir de la stratégie militaire. Les images et la stratégie terroriste des attaques du 11 septembre 2001 peuvent se lire, en ce sens et dans le roman, comme une réponse logique à cette

¹ Pierre-Robert Baduel, « Les médias et la production du réel. L'exemplarité de la seconde guerre du Golfe », in *Revue du monde musulman et de la méditerranée*, n°68-69 *Etats modernes, nationalismes et islamismes*, 1993, p.265-274. [En ligne : https://www.persee.fr/doc/remmm_0997-1327_1993_num_68_1_2572] ; Arnaud Mercier, « Médias et violence durant la guerre du Golfe », *Cultures & Conflits*, 9-10, printemps-été 1993, [En ligne le 04/03/2005 : <http://journals.openedition.org/conflits/296>].

² *Ibid.*, p.108-109.

³ *Ibid.*, p.111.

guerre du Golfe, cette guerre en images, en direct. En outre, *Par les écrans du monde* réduit de cette manière, en insérant les images dans une chronologie et une histoire, la dimension proprement absolue de l'événement du 11 septembre, et surtout retire le caractère extraordinaire des images.

Pour les œuvres de notre corpus, en particulier celles de Don DeLillo et de Fanny Taillandier, la dimension absolue de l'événement semble faire partie du spectacle et de la médiatisation du 11 septembre ; elle est donc à revoir. Certes, l'impact mondial de l'événement est novateur, mais la diffusion médiatique des attaques n'est pas nouvelle. C'est ce que la littérature démontre, à travers l'insertion d'un continuum historique et une recontextualisation des images, que nous venons d'analyser. Ainsi, reconfiguré dans une histoire contemporaine, c'est-à-dire introduit par un avant (un passé proche, CNN et la guerre du Golfe) et un après (attentats en 2004), la littérature réfute au 11 septembre son spectacle absolu, déconstruit et éclate d'un même coup l'imaginaire médiatique de l'événement. Dénudé de son spectacle et de sa dimension extraordinaire, que reste-t-il, alors, du 11 septembre ?

*

* *

Nous avons ainsi montré, au cours de ce premier chapitre, que l'appropriation du 11 septembre en littérature se traduisait par une déconstruction de l'imaginaire médiatique. Cet imaginaire, nous l'avons vu, s'est construit par une médiatisation forte, des récits structurés et codifiés pour ne livrer qu'un sens unilatéral de l'événement, ainsi que par des images chocs, devenues des icônes médiatiques dans l'imaginaire commun. L'événement étant purement médiatique, il s'agissait pour nous dans un premier temps d'analyser comment la littérature s'est appropriée cet imaginaire et cette construction médiatiques. Ainsi, nous avons démontré qu'elle tendait d'une part vers sa représentation, c'est-à-dire vers une écriture mimétique de l'événement, et d'autre part vers la déconstruction de cette représentation. Car en effet, si la

littérature rend compte de la médiatisation de l'événement, par son influence, la représentation médiatique *stricto-sensu* du 11 septembre, se révèle être un échec, linguistique et narratif entre autres (Luc Lang, Don DeLillo). Ainsi, si la représentation médiatique est impossible, si elle signe l'échec, c'est que celle-ci est alors problématique. En ce sens, nous avons montré que la littérature, à travers les œuvres de notre corpus, déconstruit le discours médiatique, c'est-à-dire tout l'imaginaire et le mythe conféré autour de l'événement. Aux moyens de contre-narrations, les textes de notre corpus se positionnent dans les failles du discours politico-médiatique dominant, en décele les failles, et s'érigent en de véritables récits de contre-discours. Ainsi, la déconstruction de l'imaginaire médiatique du 11 septembre se traduit en littérature par une dénonciation, une critique et une contestation de celui-ci, jusqu'à dépouiller l'événement de son absolutisme.

Dépouillé alors de son imaginaire médiatique, de son discours dominant et de son caractère absolu, que reste-t-il de l'événement ? L'essence problématique même de l'événement, un trou béant dans le paysage urbain de New York, dans la *sky-line* des gratte-ciel, un vide incompréhensible qu'incarne désormais le *Ground Zero*, l'espace du World Trade Center où s'élevaient autrefois les deux tours jumelles. Face à ce vide qu'impose l'événement comme une barrière, une frontière *a priori* infranchissable, la littérature se doit de la déplacer, d'élever la barrière un peu plus pour explorer ce vide, de positionner le langage *en deçà* de la représentation de l'événement afin d'atteindre une esthétique, une poétique de reconstruction de nouveaux imaginaires sur l'événement, pour « essayer de comprendre ce qui se passe précisément *au-delà* du langage¹ », au-delà de l'événement. L'enjeu de l'écriture du 11 septembre 2001 en littérature résulte dans le fait de se nicher dans les espaces vides dits incompréhensibles ou insaisissables de l'événement, pour justement en développer le potentiel littéraire et esthétique qu'il suggère. Toute catastrophe, toute déconstruction, suggère de façon inhérente une reconstruction. Ici, en l'occurrence, il s'agit de reconstruire un imaginaire de l'événement ainsi que d'en déceler les possibles romanesques et fictionnels.

*

* *

¹ Jacques Derrida, « *Le concept du 11 septembre* », *op.cit.*, in. « Sur l'appellation du « 11 septembre » ».

**CHAPITRE 2 : ÉCRIRE LE 11 SEPTEMBRE EN LITTÉRATURE : S'EMPARER DU
VIDE PROVOQUÉ PAR L'ÉVÉNEMENT POUR RECONSTRUIRE L'UNIVERS,
L'IMAGINAIRE DE L'ÉVÉNEMENT ET PROPOSER UNE RECONFIGURATION
DU MONDE**

« L'évènement déclenche quelque chose, contribue à la création, à la réflexion, il n'est donc pas pure destruction, mais favorise, au contraire, l'émergence des possibles¹ »

Cette définition du rôle de l'évènement par Carine Capone qui elle-même évoque la définition qu'en donne Gilles Deleuze, évènement comme ouverture et multiplicité des possibles, nous servira d'exergue pour notre second chapitre mais aussi de référence critique. En effet, la thèse de Carine Capone se situe contre les propos de Jacques Derrida lorsqu'il évoque la frontière sur laquelle échoue toute appropriation. Il y a bien, selon elle, une frontière mais l'appropriation n'échoue pas « au sens où elle est entravée par une barrière, mais au sens, maritime, où elle prend le temps de s'arrêter sur une frontière, comme un navire échoue sur une plage. Espaces propices à la création littéraire, ces zones frontières s'avèrent de riches sources d'inspiration. ²» Ces zones frontières qu'elle évoque sont pour nous ces espaces vides, ce trou que provoquent les attentats du 11 septembre, à la fois dans le paysage urbain, le paysage symbolique, mais aussi dans la vie des innombrables témoins ou survivants. La littérature se saisit donc de cet espace vide, explore dans la destruction le potentiel créateur et esthétique de l'évènement. Elle s'aventure dans ce champ marqué par l'impossible appropriation, l'insaisissable pour renverser cette frontière, non pas l'abolir mais changer sa nature, c'est-à-dire élaborer des récits des possibles, romanesques et fictionnels, à défaut de l'impossible. La littérature résiste à une frontière, une barrière que pose l'évènement par le chaos et les ruines presque comme un interdit : celle d'imaginer. C'est donc au sein même de l'univers romanesque et fictionnel que peut se déployer un nouvel imaginaire de l'évènement, de nouvelles lectures de celui-ci qui permettent tout au plus d'apporter une réflexion critique sur le monde. Ainsi, dans un premier temps nous verrons que la littérature est amenée, dans les œuvres de notre corpus, à raconter l'évènement autrement, c'est-à-dire à en déployer tous les possibles (romanesque, fictionnel, poétique). En ce sens, l'écriture du 11 septembre en littérature déplace la frontière de l'impossible sur celle des possibles. Puis, à partir de ces infinies possibilités, nous verrons en quoi l'écriture de l'évènement permet de convoquer d'autres imaginaires tels que celui de l'épopée américaine et l'univers terroriste, ainsi que de proposer une réflexion et une interrogation sur la configuration du monde moderne.

¹ Carine Capone, *Frontières de l'évènement, frontières de la littérature*, op.cit., p.61.

² *Ibid.*, p.380

I. L'ÉVÉNEMENT INVITE LA LITTÉRATURE À DÉPLACER LA FRONTIÈRE DE L'IMPOSSIBLE SUR LA FRONTIÈRE DES POSSIBLES : RACONTER L'ÉVÉNEMENT AUTREMENT

Au cours de cette première partie, nous verrons comment les œuvres de notre corpus se saisissent du potentiel créateur et esthétique du 11 septembre, le considérant non plus comme un événement médiatique mais comme un objet esthétique. Les nouvelles lectures de l'événement qui en découlent permettent ainsi de déployer les imaginaires multiples du 11 septembre, imaginaires qui s'opposent à la frontière imposée par l'événement. Dans un premier point, nous nous intéresserons au dispositif romanesque de l'écriture du 11 septembre 2001, et nous nous interrogerons sur les enjeux du genre dans l'appropriation de l'événement. Nous verrons ensuite que c'est au travers de la fiction que les récits peuvent s'aventurer dans des réalités possibles multiples, éclatant les lectures de l'événement à l'infinie. Puis, dans un dernier point, nous verrons que les œuvres de notre corpus *construisent*, littéralement, ou reconstruisent une poétique de l'imaginaire de l'événement, au sens de *poïen*, fabrication, création.

1. Le dispositif romanesque et ses possibles

Parmi les œuvres de notre corpus, seuls *Par les écrans du monde* et *Falling Man* sont sous-titrés « roman ». Le texte de Luc Lang n'entre a priori pas dans cette classification du genre, mais nous verrons tout de même qu'il emprunte des motifs du dispositif romanesque dans son texte. Pour Fanny Taillandier et Don DeLillo, le genre du roman rime avec liberté et profondeur de l'écriture : « genre sans règles [...] qui nourrit la lecture – pensée, imagination, sentiment¹ » pour Fanny Taillandier ; tandis que pour Don DeLillo, « un romancier peut examiner les effets d'une tragédie sur la vie intime des personnages qui l'ont vécue [...], essaie de comprendre chaque seconde de la vie intime, fouillant dans les sentiments, dans ce que chacun pense, dit, ressent ou rêve. Le romancier va au-delà des limites de ce que peut faire un historien ou un journaliste [...]. La fiction explore donc des terres inconnues.² » Explorer des terres inconnues,

¹ Johan Faerber, « Fanny Taillandier : « Soudain l'apothéose de la modernité qui s'autodétruit » (Par les écrans du monde) », entretien in *Diacritik*, *op.cit.*

² « Don DeLillo. « Mes romans examinent l'impact de l'Histoire sur la vie » », entretien de François Busnel, *Lire*, *op.cit.*, p.94.

c'est bien ce que nous allons démontrer au cours de ce chapitre. Ainsi, nous nous attacherons dans ce premier point à développer les modalités et les enjeux du dispositif romanesque pour s'approprier le 11 septembre 2001. Nous verrons donc que la dimension empathique est au cœur des œuvres du corpus, reliant l'intime (les individus) à l'universel (l'événement collectif). Puis, nous verrons que le roman permet de faire converger des possibilités multiples, tels que faire incarner l'événement ou un aspect de celui-ci à travers des personnages, ou de lier plusieurs intrigues, de raconter des histoires en filigranes de l'événement.

a. *La dimension empathique : l'intime et l'universel*

« *Pénétrer la vie intime des individus est l'apanage du roman.*¹ »

La dimension empathique, c'est-à-dire les moyens déployés pour que nous lectrices, lecteurs, puissions éprouver les sentiments et les émotions des personnages qui convergent dans le récit, est au cœur des textes de notre corpus, chacun lui accordant une place plus ou moins importante, à des degrés différents. Elle est notamment plus importante dans les romans de Don DeLillo et de Fanny Taillandier qui prennent pour point de départ des individus pour faire le récit de l'événement. C'est donc parce que l'événement est abordé à partir d'individus, à échelle d'individus, que le texte fait preuve d'empathie. Ainsi, non plus des images sans corps, ou sans récits, mais une approche intime de l'événement.

Le roman de Don DeLillo convoque cette empathie par l'approche très intimiste de l'événement qui relie le couple de Keith et Lianne. Alors que l'événement résonne avec les termes de catastrophe et de destruction, le couple qui s'était séparé se renoue : Keith se réinstalle chez Lianne, et la famille qu'ils forment tous les trois avec leur fils Justin reprend son cours. Le récit s'immisce au cœur de cette vie de couple, tantôt rongée par le passé, cause de leur séparation, tantôt bouleversée par le retour de Keith le jour même des attentats qui doit signifier quelque chose, du moins pour Lianne. En parallèle, la relation que Keith noue avec Florence Givens, la femme à qui appartient l'attaché-case qu'il a ramené chez lui le 11 septembre, – une relation qui s'apparente à une forme d'adultère – ressort aussi de l'intime. En effet, les deux personnages se revoient à plusieurs reprises et à divers endroits. Ils ont ceci en commun qu'ils

¹ *Ibid.*

étaient tous les deux dans la même tour, et lorsque Florence fait le récit de la descente des escaliers, Keith se rend compte qu'ils se sont certainement croisés, car ils ont vu les mêmes choses. La relation de Keith et Florence donne à l'événement une dimension au croisement de l'intime et de l'universel : universel parce qu'ils se sont rencontrés par l'événement du 11 septembre et que celui-ci ne surgit dans le roman que pendant leurs discussions ; et intime en ce que cette relation est aussi sexuelle :

It was not an affair. There was sex, yes, but not romance. There was emotion, yes, but generated by external conditions he could not control.¹

Par cette phrase, le narrateur en focalisation interne sur Keith insinue que la relation avec Florence est provoquée par l'événement comme malgré lui, comme si cette relation *advenait* à lui, s'imposait à lui comme s'est imposé le 11 septembre. Par ailleurs, nous en avons déjà parlé, *Falling Man* c'est aussi le récit d'un traumatisme individuel, tant celui de Lianne que celui de Keith, qui est donné au lecteur et à la lectrice à ressentir.

Pour Fanny Taillandier, il était important que le roman prenne pour point de départ des individus, que l'événement, à l'instar de Don DeLillo, soit raconté à échelle d'individu, comme pour répondre à ce que le narrateur-nous reproche à l'événement : « Il nous faudrait pourtant que tout cela s'incarne.² » De fait, pour que le 11 septembre s'incarne dans l'imaginaire des individus, il est nécessaire que celui-ci prenne véritablement et littéralement *corps* avec eux, à travers eux. C'est pourquoi le roman débute par le père de Lucy et William, qui les appelle pour leur annoncer sa mort prochaine. Dans *Par les écrans du monde* aussi, le 11 septembre advient sur la vie des personnages, des individus, de la famille Johnson. Et si le récit conte le déroulement des événements de cette journée, il se centralise tout au plus sur les liens familiaux, les rapports fraternels entre Lucy et William, et paternel. La dimension empathique surgit certainement là où les personnages pensent à cet appel de leur père tôt le matin, avec un vocabulaire désignant des émotions fortes : « elle a eu un haut-le-cœur », « mâchoires serrées », « dans un sanglot plus lourd, plus déchirant que les autres »³. Par cette stratégie romanesque,

¹ Don DeLillo, *Falling Man*, *op.cit.*, p.166.

² Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde*, *op.cit.*, p.29.

³ *Ibid.*, p.190.

les lecteurs peuvent se mettre à la place des personnages et notamment à celle de Lucy sous les décombres du WTC.

Le premier chapitre, « Les voix », du texte de Luc Lang ainsi que le dernier « Epilogue amoureux » participent à cette dimension empathique. La partie « Les voix » se présente comme un hommage aux victimes. Ce chapitre, qui peut se lire comme une ode à l'amour, donne une voix aux victimes, leur donne la parole. Ce narrateur qui s'exprime à la première personne du singulier, ce « je » prend une dimension lyrique, voire presque tragique ou dramatique, auquel le lecteur, la lectrice, peut facilement s'identifier et faire de cette expérience la sienne. Ces « mots d'amour » que chacune des victimes prononcent via le téléphone mobile, ces voix qui expriment leur amour pour l'autre, en même temps qu'elles disent la mort, ce procédé signe, comme le narrateur le dit lui-même, « une intimité et une proximité sonores¹ ». Cette intimité qui place le lecteur ou la lectrice comme témoin potentiel, comme proche d'une victime, rend ce chapitre profondément empathique. En ce sens, Luc Lang fait de cet événement tant une expérience universelle (ces voix peuvent être celles de n'importe qui) qu'intime (une voix reste singulière, appartenant à un individu). De plus, la prière entre un passager et Louise dans un supermarché, a quelque chose au départ d'intime, puis peu à peu prend une dimension collective, puisque celle-ci est partagée avec les clients du supermarché, qui tous s'arrêtent dans leurs courses et récitent en même temps la prière, jusqu'à ce que la mort interrompe le coup de fil, jusqu'à ce que la mort sépare les deux voix au bout du fil. Le dernier chapitre « Epilogue amoureux » mêle aussi l'intime et l'universel : se présentant comme une lettre d'amour envoyée à un être cher (« Oui, mon amour, j'ai tout vu, tout entendu, ce mardi, oui comme toi, de l'autre côté de l'océan, d'ouest en est, et du nord au sud.² ») – figure de l'intime – dans laquelle le narrateur raconte l'événement, décrit les images dont il a été témoin – ce qui fait figure de l'universel (l'événement-image).

La coexistence de l'intime et de l'universel donne une dimension profondément empathique aux œuvres de notre corpus. Récit et événement s'incarnant à partir de personnages, d'individus ou de voix singulières, font figures de l'intime et permettent aux lecteurs de se sentir tout aussi concernés, et suscitent l'empathie.

¹ Luc Lang, *11 septembre mon amour*, *op.cit.*, p.22.

² *Ibid.*, p.244.

b. Des personnages incarnant l'événement

Si l'écriture de l'essai ne suffit pas à Don DeLillo pour écrire sur l'événement, c'est justement parce que l'essai ne permet pas d'aller en profondeur des choses. Il peut mener une réflexion géopolitique sur l'événement, mais reste en surface ; tandis que le roman pénètre l'intimité des individus, c'est ce que nous venons de voir. C'est donc par le biais des personnages que l'intimité est suggérée. Mais aussi, ce sur quoi nous allons développer, les personnages incarnent et représentent à leur tour un pan de l'événement, ou l'événement tout entier, rendant l'événement appropriable à échelle humaine, individuelle.

L'événement est inscrit dans les personnages, il fait littéralement *corps* avec eux. Dans *Falling Man*, lorsque Lianne amène Keith à l'hôpital, alors que le médecin retire des fragments de verre sur le visage de Keith, il évoque des cas où dans les endroits où les explosions kamikazes sont courantes, les témoins plus ou moins proches sont parfois touchés de petits fragments de peau appartenant au corps du kamikaze qui s'incrument dans celui du témoin, sous la peau : ce qu'il nomme « *organic shrapnel* ». Si Keith ne présente pas ces fragments de peau apparent, et s'il est encore trop tôt pour que les médecins puissent observer ce phénomène, il s'avère que de nombreux témoins à New York se sont retrouvés avec des *shrapnel* incrustés sous leur peau. La référence au *shrapnel* n'est donc ici pas anodine, et sous-entend que le personnage peut incarner l'événement, qu'il *pourrait* le porter en lui. Et de fait, Keith semble porter l'événement en lui. Par exemple, au premier chapitre, rappelons-le, cette phrase où le pronom ambigu porte à confusion à savoir si c'est la tour qui s'effondre, ou le personnage de Keith. Si Keith est un personnage traumatisé, toujours en état de choc et ne parvenant pas encore à se souvenir du déroulement de l'événement, Lianne incarne la répercussion traumatique, la diffraction psychologique comme résultat de l'événement. Elle est en état de choc lorsqu'elle se retrouve face à l'artiste Falling Man dans le chapitre 9, près des rails de train. A ce même moment, parce qu'elle aperçoit l'artiste au-dessus des rails, elle observe trois trains passer devant elle : « a train flew by. [...] A train went by, southbound this time [...] », « A train went by, southbound again »¹. Nous pouvons lire cette scène comme une métaphore d'une des étapes du choc traumatique, état dans lequel une personne est dans un refus ou un déni d'accepter la réalité. Le train qui passe représente la réalité, la vie qui reprend son cours en quelques sortes, et le fait de rester sur le quai et de le laisser passer (c'est-à-dire de ne pas monter à bord) peut

¹ Don DeLillo, *Falling Man*, *op.cit.*, p.158-160. [trad.: « Un train passa comme une flèche. [...] Un train passa, roulant vers le sud cette fois », p.189 ; « Un train passa ; encore en direction du sud. », p.191.]

être la métaphore du déni face au traumatisme. Nous retrouvons ailleurs dans le roman d'autres passages qui font écho au choc traumatique, de façon explicite ou métaphorique. Par exemple, lorsque Lianne raconte à Keith qu'elle est allée voir la voisine pour lui demander d'arrêter de jouer cette musique et qu'elle l'a frappée, elle est sous le choc de son geste et dit ne pas avoir reconnu ses propres mots, sa propre voix, comme si c'était une autre personne qui avait parlé à sa place : « I know. It was totally crazy; I could hear myself speaking. My voice was like it was coming from somebody else.¹ » Ici, ceci témoigne d'une dissociation du corps et de l'esprit, où la personne traumatisée ne se reconnaît plus, ce peut être son reflet devant un miroir ou sa propre voix, comme c'est le cas ici pour Lianne.

Ce traumatisme incarné par les personnages, nous le retrouvons aussi dans le roman de Fanny Taillandier, notamment chez William. Or, si le traumatisme de William est antérieur au 11 septembre et n'est que ravivé par l'événement, il éclaire pourtant le traumatisme de nombreux témoins, notamment ceux qui se trouvaient devant les écrans, comme Lianne dans le roman de Don DeLillo. En effet, si William « se dit : ne pas se laisser happer par les images² », c'est parce qu'il souffre du 309.81, du syndrome du stress post-traumatique, syndrome détecté et analysé sur les soldats qui étaient revenus du Viêt-Nam avec des séquelles psychologiques traumatiques presque irréversibles, faisant de ces vétérans des invalides. Le cas est unique pour William puisqu'il n'est pas soldat à l'époque de la guerre du Golfe, du moins n'a pas combattu sur le terrain : il était interpréteur d'images. Il faut comprendre alors ici que les images sont si dangereuses qu'elles peuvent traumatiser la personne qui les regarde. Le médecin déconseillera à William de se déclarer comme atteint de ce syndrome, traumatisme qui se ravive ainsi ce 11 septembre. Ainsi, nous comprenons que par ce détour, William représente en même temps le traumatisme des victimes des images du 11 septembre.

Ainsi, ce sont des personnages aux multiples facettes qui permettent, tout en pénétrant en profondeur les individus, de livrer des clés d'interprétation sur l'événement. En effet, ce n'est qu'en faisant recours au dispositif romanesque que l'événement peut être incarné à travers des personnages, de façon partielle ou totale, démultipliant du même coup l'imaginaire du 11 septembre.

¹ *Ibid.*, p.124. [trad. : « Je sais. C'était de la folie pure. Je m'entendais parler. On aurait dit que ma voix venait de quelqu'un d'autre. », p.151.].

² Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde*, *op.cit.*, p.82.

c. Des histoires en filigranes de l'événement

Si les romans ont chacun leur intrigue principale, leur histoire principale, le genre romanesque a ceci de particulier qu'il permet à d'autres intrigues, secondaires, de se rallier à la première. Si l'événement occupe une place centrale dans les romans, qu'il soit omniprésent dans *Par les écrans du monde*, insinué par le traumatisme des personnages dans *Falling Man*, ou reconnaissable par des motifs qui l'incarnent dans le récit de Luc Lang (tours, avions, véhicules, armes¹), d'autres drames mineurs du quotidien, se déroulent en filigranes.

Dans *Falling Man*, outre la reconstruction du couple et de l'éducation de Justin, il y a les parties de poker de Keith, et les sessions d'écriture organisées et supervisées par Lianne pour des patients atteints d'Alzheimer. Ces histoires sont intrinsèquement liées à l'événement : les parties de poker de Keith sont interrompues, elles n'ont plus lieu puisque deux autres joueurs sont morts dans l'effondrement des tours, et un troisième est grièvement blessé. Mais plusieurs mois après l'événement, Keith se rend à Las Vegas pour reprendre ses jeux de poker, et retrouve même un ancien camarade. Tandis que pour Lianne, les sessions d'écriture sont de plus en plus intenses depuis les événements, car les patients désirent en parler et écrire dessus. Ces deux activités que le couple mène chacun de son côté, en parallèle, font figure d'intrigues secondaires, puisque ce sont deux activités qui constituent les personnages indépendamment l'un de l'autre, et qui leur permettent d'avancer, d'aller de l'avant.

Dans *Par les écrans du monde*, nous avons déjà évoqué l'appel du père qui annonce sa mort à ses enfants, Lucy et William. Ce drame qui bouscule les personnages au matin du 11 septembre, avant même que les avions ne soient détournés, concentre une intrigue secondaire. En effet, à partir de ce père mourant, les personnages se remémorent leur passé, leur enfance aux côtés de leur père. Ces souvenirs en déclenchent d'autres, et par conséquent d'autres histoires en filigrane. Il y a notamment l'histoire d'amour, ou du moins la relation entre Lucy et Frédéric, ce Français un peu pédant qui a un avis sur tout. Lucy revient notamment sur leur rencontre, une soirée sur un *rooftop*, jusqu'à la veille de l'événement. L'histoire de Lucy et Frédéric accompagne toute la trame centrale du roman, en ce qu'elle révèle ou éclaire certains aspects de l'événement : notamment, des fragments de l'entretien de Frédéric avec Hakim Bey sur la chaîne *Télétopia* qu'il a fondée, sont insérés dans le récit. Par exemple, alors que William,

¹ Carine Capone, « Face au 11 septembre : trouver sa place », in *Ecrire le présent*, op.cit., p.116.

Wyat et l'Agent spécial étudient les cartes et la trajectoire des avions, ce fragment de l'entretien apparaît sur la page, interrompant le dialogue en cours :

FREDERIC VALVERT : Comment s'affranchir, alors, de ce rapport de domination ?

HAKIM BEY : La cartographie des puissants nous fait passer un seul message : il n'y a pas d'espace caché. Or en vérité c'est très facile, de disparaître. Et je crois que c'est en disparaissant que nous sommes porteurs d'une force insurrectionnelle.¹

Enfin, la dernière histoire en filigrane est celle de la relation de William et Sally, davantage secondaire, voire même reléguée à l'arrière-plan du récit.

Ces histoires secondaires, en filigranes de la principale convoquant l'événement du 11 septembre, permettent d'élargir l'univers romanesque dans lequel s'insère l'événement. Par conséquent, son imaginaire se trouve tout aussi enrichi, et ouvert à d'autres. Mais le romanesque n'est pas le seul dispositif qui permette de raconter des histoires autres : la fiction, plus largement que le genre romanesque, joue fondamentalement ce rôle.

2. Des fictions, des histoires possibles

Si nous pouvons admettre, avec Don DeLillo, que la fiction explore « des terres inconnues » c'est-à-dire des univers ou des domaines qui ne nous sont pas familiers, qui sont étrangers, nous postulons aussi ici que l'expression « terres inconnues » peut renvoyer à des réalités possibles, à l'existence possible de terres autres, de réalités autres. Outre l'exploration des possibles romanesques, relatifs à l'événement, les œuvres de notre corpus explorent l'univers fictionnel et la pluralité de récits possibles. La fiction permet ainsi d'interroger et de parcourir ces terres inconnues, comme des mondes réels possibles, c'est ce que nous verrons dans un premier point à partir du roman de Fanny Taillandier. Ces réalités possibles et démultipliées sont rattachées

¹ *Ibid.*, p.59.

corrélativement à des histoires possibles, elles se réalisent et prennent formes à partir des histoires racontées ; nous analyserons cela d'abord à partir des genres littéraires différents chez Luc Lang, puis à partir des *histoires et récits* chez Don DeLillo (Alzheimer, traumatisme, imagination).

a. *Théorie des mondes multiples et des mondes possibles* – Par les écrans du monde

Le roman, *Par les écrans du monde*, évoque et met en scène une pluralité des récits. Nous y reviendrons au fur et à mesure tout au long de ce chapitre, car les récits ici ont des fonctions différentes, surgissent tant dans l'imaginaire des personnages que dans la construction de la réalité, des faits, de l'enquête et de la médiatisation. Le récit, dans le roman, se trouve au cœur d'une contestation aussi. Rappelons-le, Frédéric fait découvrir un tas d'auteurs français à Lucy, qui ont tous en commun d'étudier le récit. Qui dit pluralité de récits, dit ainsi plusieurs histoires possibles, dit par conséquent une extension plus ou moins infinie de l'univers de la fiction. Et dans ce récit – le roman –, la fiction permet aux personnages d'explorer des réalités possibles, des mondes possibles, des mondes autres que celui dans lequel ils se trouvent initialement. C'est le cas pour Lucy qui, dès le début lorsqu'elle s'évanouit sous les décombres du WTC, s'extrait dans le rêve, comme pour échapper à l'effondrement de la tour. « Le réel n'est alors qu'une option parmi d'autres¹ », c'est-à-dire que le monde réel n'est qu'un monde parmi les autres (fictionnels, fantastiques, imaginaires), selon la théorie des mondes possibles et des mondes multiples.

Le réel est si opaque, le présent si épuisant, si douloureux, qu'il n'est pas loin d'interdire tout espoir que d'autres mondes existent. Mais elle s'accroche, se répète la démonstration. Elle va ailleurs. Elle va là où elle règne. Dans le monde possible où Lucy est en train de mener sa présentation, sûre d'elle dans ses boots de luxe, elle projette en diapositive la photo de Carlo Giuliani, ce jeune garçon tué par la police à Gênes, lors du sommet du G8, en juillet dernier.²

¹ *Ibid.*, p.47.

² *Ibid.*, p.208.

Ce passage, extrait du chapitre 10 intitulé « Combien de royaumes » – chapitre qui sous-entend une pluralité de mondes et qui débute notamment en postulant que le « World Trade Center s’est effondré et [à la fois] ne s’est pas effondré » –, le personnage de Lucy s’extrait de ce monde sous les décombres du WTC pour investir celui de son imagination, de la projection fictionnelle de la présentation qu’elle est censée mener ce jour-même. Mathématicienne surdouée, elle croit en la probabilité des mondes multiples que le texte définit comme ceci : « dès lors qu’une incertitude existe dans la perception d’un observateur, toutes les hypothèses que cet observateur peut formuler coexistent. »¹ Ainsi, Lucy peut tout aussi bien être coincée sous la tour que tout en haut de celle-ci, dans son bureau, à impressionner ses collègues à partir de cette image du jeune garçon. S’ensuit alors une description de sa présentation : justification de l’utilisation de cette image (elle captive l’attention des puissants puisqu’elle effraie), l’analyse de cette image, ce qu’elle représente et signifie, les conclusions que Lucy tire de cette analyse (Giuliani est une « marge d’erreur qui [...] mène au chaos »), les problématiques que cela évoque (« pouvait-on modéliser ces martyrs imprévisibles ? »²) et ce qu’elle propose *in fine* : un nouveau programme pour modéliser le chaos, le prédire et l’empêcher de se produire. Ce qui est intéressant dans ce passage, c’est le temps de la narration qui n’est pas au conditionnel mais bien à l’imparfait, soulignant ainsi que ce monde possible, cette réalité existe *a priori* tout autant que l’autre réalité où se trouve Lucy – le conditionnel supposerait que la description de la présentation ne serait que fictive, imaginée, hypothétique. Le texte insiste d’ailleurs sur cela en insérant Lucy et son récit dans une temporalité du présent : « [...] ces gens qui s’étaient entre-temps recravatés et qu’elle avait à *présent devant elle*, dans le monde possible où elle passait, *d’un geste sûr*, à la diapositive suivante.³ » Les éléments soulignés ici témoignent d’une présence physique du personnage dans le bureau, et renforce l’idée de réalités possibles, de mondes possibles. On retrouve cette notion des mondes multiples un peu plus loin dans ce chapitre, cette fois-ci dans le récit d’Atta : lorsque celui-ci prend des cours de pilotage, il regarde par le hublot le sol américain et se rassure de sa mission, de son rôle à jouer en tant que martyr car après cela il rejoindra « cet autre monde qui fait paraître celui-ci tellement illusoire qu’il ne vaut plus la peine de vivre.⁴ » Le récit de la stratégie terroriste, ou de l’espionnage, illustre la théorie des mondes multiples : les réseaux (transports, communication,

¹ *Ibid.* p.207.

² *Ibid.*, p.210.

³ *Ibid.* [je souligne]

⁴ *Ibid.*, p.220.

échanges) racontent eux-mêmes des histoires, des récits qui sont interprétés différemment en fonction des informations données et reçus par les différentes personnes les interprétant. Par exemple, c'est ce que le texte explique à la suite : Jane (à New York) et Mike (dans le Pacifique) n'ont pas les mêmes informations sur « X¹ » et ne produisent pas le même récit sur X qui semble alors échapper à ce monde dit réel et physique.

Ces différents récits obéissent à des lois (physiques, de l'imaginaire, fictifs) qui sont ici rendus possibles, c'est-à-dire perçus comme des mondes possibles, autres et existant à partir de l'univers fictionnel (le roman) dans lequel ils se déploient. La théorie des mondes multiples présente ici des réalités autres, qui s'apparentent à des récits propres et permettent ainsi de passer d'un monde à l'autre à la lecture du récit global de *Par les écrans du monde*.

b. Chapitres et genres littéraires différents dans 11 septembre mon amour : autant de possibilités et de lectures de l'événement

Si par le texte de Luc Lang l'appropriation de l'événement se révèle être un échec par son incapacité à trouver une forme et un genre littéraires adéquats pour en faire le récit, il nous semble intéressant de lire ces différents chapitres, ces différentes formes d'appropriation comme autant de lectures possibles de l'événement. Précédemment, nous avons dit que la mise en récit de *11 septembre mon amour* était impossible, ce qui justifie ce texte au genre hybride. En revanche, si l'on s'intéresse aux parties indépendamment les unes des autres, nous pouvons y lire des micro-récits de l'événement.

La première partie, « Les voix », se présente comme un hommage aux victimes et aux témoins, récepteurs des appels venant d'outre-tombe. Ce premier récit se scinde en deux, nous pourrions donc presque dire qu'il y a deux micro-récits. Le premier, en effet, nous l'avons évoqué plus haut sur la question de l'empathie et de la corrélation entre l'intime et l'universel : il s'agit d'un éloge à l'amour, de rendre hommage aux victimes en multipliant les différentes voix à travers le combiné téléphonique, le haut-parleur du supermarché projetant l'échange entre un passager et une caissière, et la voix d'un narrateur à la première personne qui semble aussi s'adresser à un être cher, perdu. Puis, au second micro-récit de cette première partie², la narration est prise en charge par le narrateur Lucas, deux jours après les attentats. Alors qu'il

¹ *Ibid.*

² Luc Lang, *11 septembre mon amour*, *op.cit.*, p.24.

écoutait l'hommage fait aux victimes à la radio, il explique avoir eu l'idée d'écrire un livre rendant hommage aux victimes, à toutes les victimes, un livre qui serait disponible dans une bibliothèque universelle. Le narrateur présente son projet, et de ce livre même il n'en est qu'un « extrait¹ » (cet extrait : l'hommage aux victimes dans la première partie du micro-récit). La seconde partie, « Les noms » ne peut pas être considérée comme un récit puisqu'il n'y a pas de narration ou de mise en intrigue. Les deux parties suivantes, « Rendez-vous » et « Aux armes » peuvent se lire ensemble, c'est-à-dire comme un unique récit sur la veille du 11 septembre, la rencontre ou le « rendez-vous » avec les événements, le lendemain et jours suivants jusqu'au départ du narrateur pour la France (à l'aéroport) le 16 septembre. Or, ce récit est raconté en sachant que les attaques du 11 septembre vont avoir lieu, car le narrateur « pense aux hommes de main du 11 septembre. Que font-ils en cette veille d'attentats ?² », se demande-t-il. Si ce narrateur se présente comme le même qu'à la fin de la première partie du roman, il s'agit ici d'un autre récit qui relate, nous l'avons démontré, l'expérience subjective de l'événement par les images de la télévision, dans les journaux, puis de l'atmosphère aux Etats-Unis les jours suivants. Nous avons bien ici un récit narré, avec des péripéties (arrivée chez Ee-Nees-Too-Wah-See, visite du musée indien à l'extérieur de Browning, arrêt dans une station-service/restaurant, arrivée chez Jeff et Yvone au sud-est du Missoula, passage à l'université, doute sur les objets indiens pouvant faire office d'armes à l'aéroport, puis départ de l'aéroport vers la France) s'apparentant au genre du western ou du road-trip, contrairement à l'annonce du projet du livre cité plus haut. Enfin, « L'épilogue amoureux », nous en avons déjà parlé aussi, se présente comme une lettre d'amour dans laquelle le destinataire raconte avoir tout vu du 11 septembre, mais aussi comme un récit conclusif de ce projet de livre où le narrateur porte une réflexion sur l'écriture à mener. Nous l'avons dit, cet épilogue présente des éléments narratifs que l'on retrouve ailleurs dans le texte de Luc Lang, notamment concernant les commentaires des images. Mais cet épilogue pourrait tout aussi bien être détaché de l'ensemble du texte. Il semble alors que ces trois micro-récits (le troisième et quatrième ensemble) peuvent se lire indépendamment les uns des autres, tels des extraits d'un livre en devenir comme le postule le narrateur au début de *11 septembre mon amour*. Autant de lectures et d'écritures possibles de récits sur l'événement du 11 septembre 2001.

¹ *Ibid.*, p.25.

² *Ibid.*, p.60.

c. *L'importance des récits dans Falling Man : entre récits de soi (Alzheimer, trauma) et imaginaires de l'événement*

Dans le roman de Don DeLillo, les histoires et récits possibles ont lieu à partir du groupe de patients atteints d'Alzheimer dont s'occupe Lianne, à travers l'expérience de Florence et Keith racontée comme une histoire, et la fiction imaginaire des enfants.

Mis en place par un psychologue, c'est à Lianne que revient la direction de ces séances d'écritures, à East Harlem, avec un groupe de personnes encore aux stades dits préliminaires de la maladie. Lors de ces séances, Lianne leur distribue un carnet de notes et un crayon et leur demande d'écrire quelques lignes sur un sujet, soit suggéré par Lianne, soit choisi par le groupe, tel que « Do my children know who I am¹ ». Ces récits de soi ou ces histoires ont pour but de stimuler la mémoire, les réflexes et les capacités cognitives. D'ailleurs, si dans le texte original on trouve « storyline sessions » qui renvoie bien à l'idée de récits et d'histoires, le texte français traduit cela par des « séances de mémorisation d'histoires »², ce qui ne nous semble pas avoir la même signification. En effet, en lisant le texte en langue originale, on comprend qu'il s'agit d'une production de récits, qu'ils soient véridiques ou non, l'enjeu tient dans la capacité à écrire une histoire (*a story*). Tandis que la traduction française suggère plutôt un travail sur la mémoire, un effort à fournir pour se rappeler d'histoires déjà racontées, déjà écrites, et ne sollicite alors pas *a priori* l'imagination. Toutefois, à la suite du texte au début du chapitre 4, tant dans le texte original que dans la traduction, il est question de ces écritures de soi comme des récits ou des histoires de fictions, ou du moins d'une part d'immersion fictionnelle : « They worked into themselves, finding narratives that rolled and tumbled, and how natural it seemed to do this, tell stories about themselves.³ » Car écrire à partir de la mémoire, c'est écrire une fiction. La mémoire ne peut pas être fiable ou véridique, elle ne peut pas relater la véracité des événements puisqu'elle est d'une part, subjective, et d'autre part, sélective. Ici en l'occurrence, la maladie affecte la mémoire des patients concernés, donc une part de fiction est à prendre en compte dans leur récit, qu'elle soit délibérée ou accidentelle. D'autre part, nous pouvons souligner la dimension de création poétique de ces récits, la volonté de produire des émotions chez les auditeurs (les autres membres du groupes) et l'immersion des auditeurs dans l'histoire racontée par l'autre. On peut ainsi lire que Benny se balance sur sa chaise en fermant les yeux

¹ Don DeLillo, *Falling Man*, *op.cit.*, p.29 [trad. « Mes enfants savent-ils qui je suis », p.38].

² *Ibid.* [trad. p.37].

³ *Ibid.*, p.30 [trad. « Ils travaillaient à l'intérieur d'eux-mêmes, trouvant des récits qui roulaient et qui se bouscullaient, et comme cela leur paraissait naturel, de raconter des histoires sur eux-mêmes. », p.38].

lorsque Rosellen S. raconte son « histoire ». Carmen G. cherche, elle, à provoquer de l'émotion chez son auditoire : « When Carmen G. read her pieces she liked to embellish them with phrases in Spanish to seize the auditory core of an incident or an emotion »¹. Enfin, on note également dans ce passage la comparaison des patients à des auteurs et personnages, comme s'ils étaient à la fois les deux, auteur de leur récit et personnage construit de soi dans celui-ci :

They signed their pages with first name and first letter of last name. This was Lianne's idea [...], as if they were characters in European novels. They were characters and authors both, able to tell what they wished, cradle the rest in silence.²

D'ailleurs, on remarque que la narration, focalisée sur Lianne, nomme les patients de la même manière, par leur prénom suivi de la première lettre de leur nom. Parmi toutes les histoires qu'ils écrivent et racontent, ils souhaitent tous écrire sur le 11 septembre, sur les « avions ». La séance dédiée à l'écriture de l'événement se situe dans le chapitre suivant, mais il est moins question de récit (même si les patients ont écrit) que de prises de paroles (débat, échanges, monologue). Le récit ici prend sa forme originelle : orale. Par exemple, lorsque Anna C. prend la parole : « All along Anna had been slightly apart, interjecting once or twice, matter-of-factly. Now she used hand gestures to help direct her *story*, sitting hard and squat in a flimsy folding chair, and no one interrupted.³ » Dans la traduction française, nous avons bien ici aussi le terme récit qui apparaît. L'importance du récit, dans sa construction et dans sa réception (lecture), permet de stimuler la mémoire pour ces patients aux premiers stades de la maladie d'Alzheimer.

Nous pouvons y voir, certainement, un lien avec l'événement, en ce que celui-ci a paralysé les individus, notamment sur le plan cognitif (interaction difficile, reconnaissance de l'événement en train de se produire impossible, etc.). Ainsi, l'écriture et la construction du récit, la stimulation fictionnelle permet de lutter contre l'oubli, de perpétuer la mémoire tant individuelle que collective. Rappelons à juste titre que dans son essai, Don DeLillo invoque

¹ *Ibid.* [trad. « Lorsque Carmen G. lisait ses textes, elle aimait les embellir d'expressions en espagnol pour imprégner le cœur de l'auditoire d'un incident ou d'une émotion. », p.39].

² *Ibid.* [trad. « Ils signaient leurs pages de leur prénom suivi de la première lettre de leur nom. C'était une idée de Lianne [...], comme s'ils avaient été des personnages de romans européens. Ils étaient à la fois personnages et auteurs, capables de dire ce qu'ils voulaient, de bercer le reste dans le silence. », p.39].

³ *Ibid.*, p.64 (je souligne), [trad. « Tout du long, Anna était restée un peu en retrait, n'intervenant qu'une fois ou deux, d'une voix neutre. Elle s'aidait à présent de ses mains pour conduire son *récit*, implacablement carrée dans son petit fauteuil pliant, et personne ne l'interrompt. » (je souligne), p.79].

l'élaboration de contre-récits pour tisser la mémoire et ne pas sombrer dans l'oubli. Notons également que les récits, dans le roman, sont aussi pris en charge par Florence Givens et Keith lorsqu'ils sont ensemble. Ce qu'ils se racontent, leur expérience de l'événement, c'est *leur* histoire. En effet, c'est à ce même chapitre 5 que Keith se rend chez Florence Givens pour lui rendre l'attaché-case qu'il a embarqué chez lui le jour des attentats. Ils discutent longuement, ayant en commun d'avoir vécu la même chose. C'est Florence qui monopolise la discussion, dans un monologue, où l'incessante envie de partager ce qu'elle a vécu se mêle à des souvenirs flous et une mémoire trouble. La parole, la mise en récit ou la remise en structure de sa journée requière un travail de mémoire, tel que pour les patients de Lianne. Nous pouvons relever quelques exemples de cette mémoire qui se trouble face à la restitution des événements : « She went through it slowly, remembering as she spoke, often pausing to look into space, to see things again, the collapsed ceilings and blocked stairwells, the smoke, always, and the fallen wall, the drywall, and she paused to search for the word and he waited », « but now she wasn't sure she'd seen this or heard someone say it », « Now that I'm talking, it's coming back a little bit »¹. Cette monopolisation de la parole de Florence, la restitution de sa journée, de son expérience, prend bien la forme d'un récit. En effet, s'il n'y a pas de fin apparente, il y a bien un début, un point de départ, en ce que, en reprenant son récit après interruption pour allumer une cigarette, Keith ne suit plus où elle en est dans son histoire – peut-être recommence-t-elle du début :

After a while she began to speak again. But he didn't know where she was, somewhere back near the beginning, he thought.²

Enfin, le récit des enfants, purement fictif et imaginaire, illustre bien cette idée de réalités possibles à travers les récits de fiction, au sein même de l'univers fictionnel. En effet, à la fin de ce même chapitre, Keith et Lianne discutent de leur fils, Justin, qui se rend chez les voisins, Katie et Robert. Tous les trois scrutent le ciel, avec des jumelles : ils attendent de voir surgir les

¹ *Ibid.*, p.55 [trad. : « Elle se frayait un chemin, les souvenirs revenaient au fur et à mesure, s'interrompant souvent pour regarder dans le vide, revoir les choses, les plafonds effondrés et les escaliers obstrués, la fumée, toujours, et le mur écroulé, la cloison en plâtre, elle s'interrompait pour chercher le mot, et il attendait, les yeux fixés sur elle. » p.67-68, « [...] mais à présent elle n'était plus très sûre d'avoir vu ça ou d'avoir entendu quelqu'un le raconter », « Maintenant que je raconte, ça me revient un peu. », p.68.].

² *Ibid.*, p.58 [trad. : « Au bout d'un moment elle se remit à parler. Mais il ne savait pas où elle était, quelque part en amont près du commencement, pensait-il. », p.72].

prochains avions. Pour Justin, les tours ne se sont pas effondrées, malgré ce que lui ont dit ses parents, selon lui elles ont seulement été percutées, mais ne sont pas tombées. Justin n'a pas vu les images à la télévision, puisque Lianne l'en a empêché. Ainsi, n'ayant pas été confronté aux images, c'est toute l'imagination de l'enfant, naïve, qui se déploie dans cette fin de chapitre. Une imagination qui a mauvais goût pour Lianne, qui ressort de l'horreur d'attendre avec impatience que d'autres avions surgissent dans le ciel : « God there's something awful about that. Damn kids with their goddamn twisted powers of imagination.¹ » Une imagination qui va jusqu'à mythifier Ben Laden, renommé « Bill Lawton » dans l'imaginaire des enfants. Ainsi, se retrouver pour observer le ciel, presque comploter sur ce secret, ce qui apparaît comme un déni de réalité prend la forme d'un jeu, d'un cadre et d'un dispositif fictionnel dans lesquels les enfants imaginent que les tours ne sont pas tombées – puisqu'ils savent, au fond, qu'elles sont tombées. Cette imagination des enfants prend la forme aussi, pour Florian Tréguer, d'un « contre-récit », dans lesquels les enfants s'immergent dans un « monde parallèle »².

Ainsi, l'univers de la fiction, tout comme le genre romanesque, permet au récit de se démultiplier. C'est-à-dire que les textes de notre corpus apparaissent comme des lieux, des espaces, des « terres » propices à l'aventure, à l'exploration d'autres mondes, d'autres réalités possibles – nous l'avons vu à partir du roman de Fanny Taillandier. L'univers de la fiction étend à son tour l'univers de l'événement, et devient propice au déploiement de son imaginaire et des différentes formes de récits que peut prendre son écriture – c'est notamment ce que nous avons démontrés pour les textes de Luc Lang et de Don DeLillo. Des récits dans le récit, ce processus de mise en abîme et de méta-littérarité soulignent la puissance littéraire de l'appropriation de l'événement, en ce qu'elle déplace la frontière de l'impossible sur celle, justement des possibles fictionnels. Cette écriture qui s'aventure dans les rouages de la mise en récit et de la mise en intrigue, contre un figement médiatique du « réel » et de « l'histoire », réhabilite le pouvoir de l'imagination, et donc de la création.

¹ *Ibid.*, p.72, [trad. : « Mon Dieu, ça a quelque chose de tellement horrible. Ces fichus gosses avec leur fichue imagination tordue. », p.89.].

² Florian Tréguer, *Terreur, trauma, transfert : l'écriture de l'événement dans Falling Man de Don DeLillo*, *op.cit.*, p.74.

3. Une écriture *poïétique* (au sens *poïen* : fabrication, création) de l'événement

Dans ce troisième et dernier point de cette partie concernant le déplacement de la frontière sur les possibles, il nous est naturellement désormais question d'évoquer la dimension créatrice que provoque l'événement. Autrement dit, le vide qu'impose l'événement devient un territoire propice à la littérature pour réhabiliter la (re)création des images, des tours, des histoires, en un mot d'un imaginaire. En ce sens, nous observerons dans cette partie que l'écriture de l'événement s'accorde à une *poïétique*, au sens de *poïen*, c'est-à-dire fabrication, dans une visée purement esthétique, c'est-à-dire visant à produire des effets sur les lecteurs (notamment l'empathie que nous avons déjà évoquée plus haut). Nous verrons ainsi tout d'abord que *Falling Man* de Don DeLillo offre une relecture artistique du 11 septembre, en attribuant l'événement à un artiste, Falling Man, et en faisant revivre l'événement à travers le prisme de l'art pictural. Dans un second temps, nous prendrons le sens de fabrication (*poïen*) et de construction au sens littéral, c'est-à-dire en démontrant que l'architecture (monument, construction, tours, ainsi qu'architecture visuelle et textuelle) est intimement liée à l'événement du 11 septembre dans les textes de Fanny Taillandier et de Luc Lang. Puis, nous évoquerons le pouvoir (créateur) de la littérature à l'œuvre selon un procédé de méta-littérarité.

a. Une réécriture artistique de l'événement

Nous l'avons dit, Don DeLillo refuse l'emprunt aux discours et images médiatiques de l'horreur du 11 septembre 2001 pour l'écriture de son roman. Pourtant, l'événement s'incarne bien ici dans une image, mais une image d'un tout autre genre. C'est dans une image artistique, à partir des performances de l'artiste nommé également Falling Man, que l'événement trouve son incarnation, ou du moins sa présentation – et non sa représentation comme le souligne Karim Daanoue¹. Pour cet artiste, au nom de David Janiak dans le roman, Don DeLillo s'est inspiré, selon Florian Tréguer, de l'artiste Kerry Skarbakka (photographe et artiste visuel) qui prenait des clichés de ses performances en train de tomber dans diverses situations, à la manière de l'artiste dans le roman. Mais la figure de l'artiste n'est pas la seule image et incarnation

¹ Karim Daanoue, *L'écriture de l'événement dans la fiction de Don DeLillo*, thèse de doctorat en études anglophones, soutenue en 2014 à l'université Bordeaux 3, école doctorale Montaigne-Humanité, p.393.

artistique de l'événement dans le roman : des tableaux, représentant des natures mortes, sont plusieurs fois associés aux tours du WTC dans l'imaginaire des personnages.

Nous proposons d'analyser dans un premier temps les performances, ou les *happenings*, de l'artiste en question comme une relecture artistique de l'événement, en ce que la chute et le spectacle offert par ce dernier font événement et rappellent tout à la fois le 11 septembre. Il apparaît à trois reprises dans le roman : Lianne est témoin de deux performances (en fait, n'arrive qu'à la fin de la première), puis la troisième fois il s'agit d'une nécrologie de l'artiste. La première fois, Lianne arrive alors que la performance est finie, l'artiste est déjà tombé d'où il s'est jeté : « A man was dangling there, above the street, upside down. He wore a business suit, one leg bent up, arms at his sides. » Elle ne fait pas alors partie de cette communauté de témoin et ne relate que les faits de la foule qu'elle observe ou de ce qu'elle a déjà entendu sur l'artiste. Elle sait, par exemple, qu'il se présente à l'improviste, et qu'il rappelle par sa chute et sa tenue, les victimes du 11 septembre : « He brought it back, of course, those stark moments in the burning towers when people fell or were forced to jump. » La narration, focalisée sur Lianne, décrit l'espace où s'est déroulé la performance de Falling Man (« the spectacle ») comme une scène. La performance, et du même coup l'événement, prend une teneur dramatique et théâtrale : « this little theater piece »¹. Si cette performance artistique suscite dans l'imaginaire et la pensée des témoins les images de l'événement, nous pouvons également voir la performance elle-même, comme un événement, à la fois comme quelque chose qui surprend, qui advient, mais aussi comme un événement-spectacle autour duquel les gens se regroupent pour regarder. D'abord comme un événement qui bouscule, qui surprend : toujours dans le même passage, Lianne décrit être interpellée par quelque chose et ce n'est que quelques lignes plus loin que l'on apprend, en même temps que le personnage, qu'il s'agit de Falling Man :

She was headed to the information desk to check the gate number when *something* caught her eyes out near the approach to 42nd Street.

There were people clustered near the entrance, on both sides, others pushing through the doors but seemingly still engaged by *something* happening outside.²

¹ Don DeLillo, *Falling Man*, *op.cit.*, p.33. [trad. : « Un homme pendait là, au-dessus de la rue, la tête en bas. Il portait un costume classique, une jambe était repliée en l'air, les bras ballaient le long du corps. », p.42 ; « Il les rappelait, bien sûr, ces moments terribles dans les tours en flammes, quand les gens tombaient ou se voyaient contraints de sauter. » p.42 ; « cette petite saynète », p.43.].

² *Ibid.*, p.32-33 (je souligne) [trad. : « Elle se dirigeait vers le comptoir d'information pour vérifier le numéro de la porte d'arrivée lorsque son regard fut attiré par *quelque chose*, près de l'accès à la 42^e Rue. Il y avait des gens

Ici, la répétition de l'adverbe « something » souligne que Lianne ne sait pas encore ce qu'il se passe. Mais quelque chose a bien lieu et la non-nomination entraîne aussi la lecture à croire qu'un événement va se produire, que quelque chose va surgir dans le récit. La seconde fois, Lianne est témoin de sa performance. Selon le même schéma, l'arrivée de l'artiste attire la curiosité de Lianne, qui se traduit par un sentiment d'urgence et d'angoisse, plutôt que d'excitation ou d'enthousiasme. Elle entend d'abord une voix provenant en hauteur d'un bâtiment, remarque des personnes qui regardent tous dans la même direction vers les rails du chemin de fer, les écoliers qui arrêtent de jouer et observe ceux qui se rassemblent devant le grillage qui les sépare de l'artiste. « He seemed to be coming out of nowhere¹ », comme l'événement qui arrive par surprise, l'artiste apparaît de nulle part. Elle décrit par la suite le silence qui règne de la rue, l'immobilité des témoins, des spectateurs qui s'arrêtent pour regarder la performance – c'est en ce sens que nous pouvons parler de spectacle théâtral. Il y a une tension entre l'enthousiasme des enfants qui lui crient « jump » (« saute ») près de la grille, et l'état de Lianne, paniquée à l'idée qu'il saute devant un train. Le lien de sa performance à venir avec les attaques du 11 septembre est ici très explicite. En effet, Lianne pense aux passagers du train, entre ceux qui verront l'artiste sauter, et ceux qui ne verront que la chute. Elle imagine leur surprise et le choc face à cette performance qu'ils ne pourront pas voir comme tel, et compare les passagers du train avec les passagers des avions détournés notamment par le motif des téléphones portables :

She thought of the passengers. [...] There would be those aboard who see him standing and those who see him jump, all jarred out of their reveries or their newspapers or muttering stunned into their cell phones. [...] Then, she thought, the ones already speaking into phones, the others groping for phones, all would try to describe what they've seen or what others nearby have seen and are now trying to describe to them. [...] 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.²

agglutinés près de l'entrée, des deux côtés, d'autres qui s'efforçaient de franchir les portes mais qui restaient apparemment intéressés par ce qui se passait à l'extérieur. », p.41-42.].

¹ *Ibid.*, p.159 [trad. : « Il paraissait surgi de nulle part. », p.190.].

² *Ibid.*, p.165 [trad. : « Elle pensa aux passagers. [...] Il y aurait ceux qui le verraient debout là et ceux qui le verraient sauter, tous arrachés à leurs rêveries ou à leurs journaux ou aux propos qu'ils murmuraient dans leurs

Mais c'est elle qui subit le choc, non pas tant par la chute que par l'immobilité de l'artiste. Comme les témoins du 11 septembre à New York, elle s'enfuit en courant dans les rues parallèles. Plus tard, lorsqu'elle tombe sur la nécrologie de l'artiste, Lianne s'aventure sur Internet pour revoir en images ses performances. Si elles n'avaient pas pour but à être photographiées, les multiples images sur le web sont celles de témoins, passants présents au moment de la chute, conviés au même endroit et au même instant, contrairement à l'événement du 11 septembre qui visait justement la mise en image. Ces photographies qu'elle regarde sur Internet évoquent immédiatement dans son esprit et son imaginaire l'image d'un homme qui tombe de la tour nord du WTC, celle de Richard Drew dont nous avons évoqué au début de ce travail (figure 2). C'est une véritable description de cette image qui n'est pas visible, ni par le lecteur, ni par le personnage, mais qui s'est suffisamment imprimée dans l'imaginaire de Lianne pour en faire une *ekphrasis* :

She did not read further but knew at once which photograph the account referred to. It hit her hard when she first saw it, the day after, in the newspaper. The man headlong, the towers behind him. The mass of the towers filled the frame of the picture. The man falling, the towers contiguous, she thought, behind him. The enormous soaring lines, the vertical column stripes. The man with blood on his shirt, she thought, or burn marks, and the effect of the columns behind him, the composition, she thought, darker stripes for the nearer tower, the north, lighter for the other, and the mass, the immensity of it, and the man set almost precisely between the rows of darker and lighter stripes.¹

téléphones portables. [...] Alors, pensa-t-elle, ceux qui étaient déjà au téléphone, et les autres qui prendraient aussitôt les leurs, tous tenteraient de décrire ce qu'ils avaient vu ou ce que les autres autour d'eux avaient vu et seraient à présent en train de leur décrire. [...] Elle se demandait si telle était son intention, de répandre la nouvelle ainsi, par téléphone portable, sur un mode intime, comme dans les tours et les avions détournés. » p.196-197.]

¹ *Ibid.*, p.221-222 [trad.: « Elle ne lut pas plus loin mais sut aussitôt à quelle photographie se référait l'article. Elle avait ressenti un coup quand elle l'avait vue pour la première fois, le lendemain, dans le journal. La masse des tours emplissait le cadre de l'image. L'homme qui tombait, les tours contigües, pensait-elle, derrière lui. Les énormes lignes dressées, les colonnes de bandes verticales. L'homme avec du sang sur sa chemise, pensait-elle, ou des marques de brûlure, et l'effet des colonnes derrière lui, la composition, pensait-elle, des bandes plus sombres pour la tour la plus proche, celle du nord, plus claires pour l'autre, et la masse, la masse énorme, avec l'homme presque exactement centré entre les rangées de bades sombres et claires. », p.264.]

La photographie de Richard Drew n'est pas la seule *ekphrasis* qui apparaît dans le roman. En effet, on y trouve celle des tableaux de *Nature Morte* de Giorgio Morandi, associés à l'événement, aux tours du WTC. Le premier tableau apparaît dès le début du roman, et c'est Lianne, encore une fois, qui en livre l'*ekphrasis* :

What she loved most were the two still lifes on the north wall, by Giorgio Morandi, a painter her mother had studied and written about. These were groupings of bottles, jugs, biscuit tins, that was all, but there was something in the brushstrokes that held a mystery she could not name, or in the irregular edges of vases and jars, some reconnoiter inward, human and obscure, away from the very light and color of the paintings. *Natura morta*.¹

Ce mystère que Lianne ne parvient pas à percer, ou à nommer, elle le percera plus tard avec Martin, quelques pages plus loin, à la fin du chapitre 4. Ce sont, en effet, les tours jumelles qu'ils voient à la place des deux objets noirs, sombres, qui sont représentés :

Two of the taller items were dark and somber, with smoky marks and smudges, and one of them was partly concealed by a long-necked bottle. The bottle was a bottle, white. The two dark objects, too obscure to name, were the things that Martin was referring to.

“What do you see?” he said.

She saw what he saw. She saw the towers.²

Le commentaire sur les tableaux permet ainsi une relecture artistique, picturale de l'événement. Celui-ci se reproduit dans les tableaux de nature morte de Morandi, à travers le regard et l'interprétation des spectateurs – ici Lianne et Martin – qui ne peuvent s'empêcher de voir les

¹ *Ibid.*, p.12 [trad.: « Ce qu'elle aimait par-dessus tout, c'étaient sur le mur nord les deux natures mortes de Giorgio Morandi, un peintre que sa mère avait étudié et sur lequel elle avait écrit. C'étaient des assemblages de bouteilles, de cruches, de boîtes à biscuits, rien de plus, mais quelque chose dans les coups de pinceau renfermant un mystère qu'elle n'aurait su nommer, ou bien dans les contours irréguliers des vases et des bocaux, quelque reconnaissance intérieure, humaine et obscure, bien éloignée de la lumière et de la couleur des tableaux. *Nature morte*. », p.18-19.]

² *Ibid.*, p.49 [trad. : « Deux des éléments les plus hauts étaient sombres et lugubres, avec une fumée de taches et de traînées, et l'un d'eux était en partie caché par une bouteille à long col. La bouteille était une bouteille, blanche. Les deux objets sombres, trop obscurs pour être identifiés, étaient les choses dont parlait Martin. “Que vois-tu ?” dit-il. Elle voyait ce qu'il voyait. Elle voyait les tours. », p.61.]

tours à la place des deux objets sombres, longs, parallèles et côte à côte. Les tours qui ne sont plus au WTC, sont désormais imprégnées dans cette lecture picturale dans l'imaginaire des personnages. L'art semble être alors intrinsèquement lié à l'événement dans le roman. Cette association permet de réhabiliter l'événement dans d'autres images, artistiques, performantes ou picturales, comme nous venons de le démontrer. Aussi, cette relecture de l'événement à travers le prisme de l'art pictural n'est pas sans rappeler le caractère esthétique des images médiatiques de l'événement, ce dont la presse, rappelons-le, a notamment évoqué. (Re)Lire l'événement sous ce prisme artistique permet la création alors de nouvelles images de l'événement.

b. Ecriture de l'architecture : construire une nouvelle lecture de l'événement

Prenons désormais la création au sens de fabrication (*poïen*) qui semble être entrepris dans son sens le plus littéral, c'est-à-dire construction matérielle, physique, mais aussi textuel. Il s'agit donc dans un second point d'analyser la dimension créatrice au sens architectural du terme (architecture de monument, architecture textuelle). Nous nous appuyerons ici sur les textes de Luc Lang et de Fanny Taillandier où l'architecture et la métaphore de la création, de la construction, déploient l'imaginaire de l'événement.

L'écriture du 11 septembre en littérature doit faire face à cette dimension visuelle, voire hyper-visuelle, de l'événement. Le texte poétique de Patrick Bouvet, *Direct*, répond d'une certaine manière à cette mise en image de l'événement par un dispositif de mise en page singulier, selon lequel chaque alignement ou recentrement du vers correspondrait à une prise de parole médiatique distincte, succincte : par exemple, selon Jean-Max Colard, le recentrement du texte correspondrait à la parole du présentateur télévisé, tandis que le texte aligné en haut sur la droite de la page correspondrait à « l'irruption des envoyés spéciaux, qui apparaissent dans des fenêtres à gauche ou à droite de l'écran¹ ». Chez Luc Lang, c'est la seconde partie « Les noms » qui interpelle : il s'agit d'un extrait de la liste des noms des victimes du 11 septembre à la lettre L. Composée de six pages, deux colonnes en symétrie absolue se font face en double page sur celles du milieu et rappellent, sans aucun doute, les deux tours jumelles du WTC. Cette mise en page particulière met en avant le caractère très visuel des attentats, et se

¹ Jean-Max Colard, « L'écrit, l'écran : *Direct* de Patrick Bouvet », in *Ecrire le présent, op.cit.*, p.98.

veut comme un désir de reproduire cette visibilité dans le texte. Ici, nous l'avons dit, pas de récit, mais des noms, une liste qui s'érige, et en tournant la première page les tours se tiennent hautes et droites, avant de s'effondrer et de ne laisser à voir plus qu'une seule liste (une seule tour), et puis, plus aucun nom du tout. Il faut également noter, détail que remarque Carine Capone¹, que les pages de cette partie ne sont pas numérotées, ce qui renforce la singularité de cette partie de l'ensemble du texte, comme pour accorder une certaine pureté ou sacralisation de la page blanche qui sert, ici, de cadre : encadrer ces noms par du blanc, du vide, pour mieux les donner à voir. Le narrateur de Luc Lang essaiera à son tour un peu plus loin, en vain, une écriture dite visuelle, qui tenterait de donner à voir l'image des victimes sautant ou tombant des tours par les mots, à la manière des sérigraphies de Warhol :

Pour exprimer la distance qui nous sépare de celles et de ceux qui sautent, quelqu'un évoqua des virgules qui glissent le long des façades... Je vois une page d'écriture dont la ponctuation tomberait en bas de la feuille, laissant le texte nu, sans rythme ni scansion, sans souffle ni respiration, sans mouvement ni armature, jusqu'à ce que les mots, non tenus ensemble, se mélangent et s'effondrent, pour constituer un amas de lettres dénuées de sens en bas d'un vide blanc.²

Cette écriture qui voudrait donner à voir l'image de la chute des victimes par une ponctuation et une page blanche n'apparaîtra pas dans la suite du texte, et Carine Capone note d'ailleurs à juste titre que « cette page est davantage conçue comme une œuvre plastique que littéraire³ ».

L'architecture est très présente dans le roman de Fanny Taillandier. Le texte loue les prouesses de l'architecture, de la construction des tours du WTC désignées comme « le double monolithe noir⁴ » par Lucy, ainsi que des pyramides de l'Égypte, dont les deux sont mis en parallèle par l'Agent spécial qui trouve une photographie de Mohammed Atta, enfant, devant les pyramides d'Égypte : « Pyramides, Twin Towers. Dans les deux cas une architecture monumentale, une prouesse technique. Dans les deux cas des ruines. Dans les deux cas, aussi, un labyrinthe caché, crypté⁵ ». Rappelons, aussi, qu'Atta était étudiant en architecture urbaine.

¹ Carine Capone, « Face au 11 septembre : trouver sa place », in *Ecrire le présent*, op.cit., p.114.

² Luc Lang, *11 septembre mon amour*, op.cit., p.112.

³ Carine Capone, *Frontières de l'événement, frontières de la littérature*, op.cit., p.203.

⁴ Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde*, op.cit., p.92.

⁵ *Ibid.*, p.44.

Autant d'éléments qui permettent à l'Agent spécial de monter, construire un récit cohérent. Et pour construire ce récit, tout récit, il faut chercher des pierres, et les assembler. Dans *Par les écrans du monde*, l'isotopie de la construction et de l'architecture désigne, métaphoriquement, les récits à construire, à élaborer. Il y a de fait un lien étroit, intrinsèque entre la construction d'un monument, d'un édifice, et la construction d'un récit : tous deux requièrent une technique et des matériaux pour que la construction tienne debout. Ici en l'occurrence, les pierres servent autant pour la construction que pour l'élaboration d'un texte, d'un récit. Car :

Une pierre est une pierre et si l'Agent veut construire son récit il faudra bien qu'il s'en procure, au plus court, au plus vite. [...] Les pierres ça se récupère, et au besoin ça se fabrique – la technique contemporaine sait le faire, des parpaings bien empilables, le règne du caillou modulaire, pratique, agencable à toute narration. L'Agent spécial a la chance d'avoir à son service la pointe de la technologie moderne en la matière, des parpaings narratifs sur mesure¹

Nous voyons bien à la lecture de cette citation, que récits et construction matérielle vont de pair, comme le soulignent les nombreux termes empruntés aux travaux de construction, de chantiers. C'est en ce sens que nous pouvons parler de création littéraire, c'est-à-dire de *fabrication* et de *construction* du texte, qui-plus-est du récit. Mais il semblerait que le roman critique la multiplicité des récits préconstruits, façonnés. En effet, cette technique de construction des récits, quitte à en faire des mythes ou des épopées, sont dans les mains des puissants, et ces récits des puissants « se multiplient, diffèrent, divergent » jusqu'à s'effondrer. Comme par exemple lors de ce 11 septembre 2001 alors que le récit des puissants « raconte depuis cinquante ans une histoire où les gratte-ciel en acier et les avions au kérosène supportent ensemble [notre] poursuite du bonheur, dont ils sont à la fois l'outil et l'effet [...] ». Mais voilà que sur nos écrans habituellement dociles les avions percutent tout à coup les gratte-ciel et les détruisent. »² Ainsi, ce qui met le monde, les communautés en péril, ce sont bien ces récits des puissants. Il faut alors que la communauté de téléspectateurs, les témoins de l'événement, « lancent de nouveaux récits à la manière dont le lierre s'étend entre les pierres et progressivement les écarte, des récits qui fassent s'écrouler celui des puissants.³ » Le narrateur-nous, comme nous l'avons évoqué

¹ *Ibid.*, p.166-167.

² *Ibid.*, p.107.

³ *Ibid.*, p.98.

auparavant, récupère les pierres du monde en ruines pour recréer et reconstruire et fabriquer de nouveaux récits : « les pierres qui tombent, nous en réinventerons inlassablement le sens, nous les reprendrons pour construire de nouveaux royaumes¹ ». Nous comprenons bien qu'il s'agit d'étendre alors l'imaginaire de l'événement, voire du monde, en créant de nouvelles possibilités, de nouvelles histoires. Ces autres royaumes, ce sont les nouveaux espaces (récits) à conquérir (écrire, édifier) pour réintroduire de l'imaginaire, pour éclater le récit des puissants. Non plus la métaphore d'un texte ou d'un récit à tisser, mais bien d'un texte à construire à partir des ruines d'un récit éclaté, déconstruit, détruit. Cette construction des récits, accompagnée d'une architecture visuelle des textes, forme la dimension *poétique* de l'événement, c'est-à-dire la recréation et reconstruction de l'imaginaire.

c. Méta-littérarité sur le texte littéraire : la supériorité narrative ou la fiction au contrôle de son univers

Il nous reste, enfin, une dernière branche de création à explorer : celle de la création de l'œuvre littéraire, selon un procédé de méta-littérarité. En effet, pour démontrer le pouvoir créateur du texte littéraire, au sein même de l'œuvre, nous observons un procédé de supériorité narrative, c'est-à-dire où le narrateur en sait davantage sur l'histoire et son univers (fictionnel) que les personnages. Un second élément démontre le pouvoir créateur et poétique du texte littéraire au sein même de l'écriture : il s'agit de la phrase-événement, d'une poétique de l'événement que l'on trouve dans le roman de Don DeLillo.

Dans *Par les écrans du monde*, Lucy est le seul personnage à ne pas savoir ce qu'il s'est passé. Etant sous les ruines des tours, elle ignore tout des détournements d'avions, des attentats et de l'effondrement des tours. Elle est la seule à avoir manqué le 11 septembre, c'est-à-dire sa médiatisation puisqu'elle est, en soit, la principale victime et la seule à avoir vécu physiquement l'événement. Jusqu'à la fin du roman où même secourue et sortie de sous terre comme déterrée du monde des morts, elle ne parvient pas à imaginer ce qui a pu causer ce paysage de ruines qui l'accueille. Le narrateur-nous joue sur cette ignorance, ne manquant pas de la mentionner. Nous l'avons dit, ce narrateur imagine ou suppose ce qu'aurait dit Lucy face caméra si elle était sortie à temps, à travers l'utilisation du conditionnel. Peut-être pouvons nous y lire comme une sorte d'ironie tragique – et dans cette ironie la supériorité narrative –, que

¹ *Ibid.*, p.237.

la seule personne (dans le roman) à vivre l'événement, et qui aurait potentiellement pu l'empêcher, soit « sans doute à peu près la seule personne au monde à ne pas l'avoir vue » cette « réalité » « totalement invraisemblable »¹. Dans *Falling Man*, l'autorité narrative relève, selon Florian Tréguer, de l'explicit du roman où la narration fait du lecteur un « témoin² » de l'événement. Tout au long du roman, du début jusque sa fin, Keith est hanté par une image, celle d'une chemise blanche qui tombe et l'incapacité à savoir, à se souvenir, ce qui est arrivé à son ami Rumsey. Dès le chapitre 3, lorsque Keith est à l'hôpital et que le médecin lui injecte un sédatif, l'image de Rumsey surgit devant lui :

It was a simple matter, outpatient surgery, a ligament or cartilage, with Lianne in the reception area waiting to take him back to the apartment. On the table he thought of his buddy Rumsey, briefly, just before or after he lost sensation. The doctor, the anesthetist, injected him with a heavy sedative or other agent, a substance containing a memory suppressant, or maybe there were two shots, but there was Rumsey in his chair by the window, which meant the memory was not suppressed or the substance hadn't taken effect yet, a dream, a waking image, whatever it was, Rumsey in the smoke, things coming down.³

Cette image est enfouie au plus profond de l'être de Keith, en raison du choc traumatique. Rumsey revient à plusieurs reprises dans le roman, lorsque Lianne questionne Keith sur ses amis de poker, ou par exemple lorsqu'il discute avec Terry Chang, un autre ami de poker, à Las Vegas. Au cours de cette discussion, Terry Chang dit qu'il n'a pas vécu l'événement de la même manière que ceux qui, comme Keith, étaient sur les lieux lorsque les avions ont percuté les tours. Il évoque la mère de Rumsey qui a apporté plusieurs objets sur lesquels des tests d'ADN pourraient être possible aux laboratoires d'analyses. Tout en racontant cela, Keith garde le

¹ *Ibid.*, p.78.

² Florian Tréguer, *Terreur, trauma, transferts : l'écriture de l'événement dans Falling Man de Don DeLillo*, *op.cit.*, in. I). 7) « Un événement insaisissable ».

³ Don DeLillo, *Falling Man*, *op.cit.*, p.22. [trad.: « C'était un truc simple, de la chirurgie sans hospitalisation, un ligament ou un cartilage, avec Lianne qui l'attendait à la réception pour le ramener à l'appartement. Sur la table, il pensa à son copain Rumsey, l'espace d'un instant, juste avant ou après la perte de conscience. Le médecin, l'anesthésiste, lui injecta un puissant sédatif ou quelque chose d'autre, une substance contenant un suppresseur de mémoire, ou peut-être y eut-il eux piqûres, mais il y avait Rumsey dans son fauteuil près de la fenêtre, ce qui signifiait que la mémoire n'était pas supprimée ou que la substance n'avait pas encore agi, un rêve, une image rémanente, peu importe, Rumsey dans la fumée, des choses qui tombaient. », p.29].

regard fixé sur une cascade, dont il ne parvient pas à savoir s'il y a vraiment de l'eau qui tombe, si l'eau est vraie, et s'efforce à fixer cette fontaine lorsque Terry évoque la mort de Rumsey :

“I heard he went out a window, Rumsey”.

Keith looked into the waterfall. This was better than closing his eyes. If he closed his eyes, he'd see something.¹

Keith est hanté par l'image de la mort de Rumsey, une image qu'il refoule et qu'il a peur de voir. Mais cette image de la mort, dont Keith a été témoin mais dont le choc traumatique fait écran à la mémoire, nous y avons accès car nous avons lu le roman entièrement. C'est au dernier chapitre, lors du retour sur le 11 septembre 2001, que la narration nous révèle à nous lecteur, lectrice, quelle est l'image qui hante Keith – mais que lui ne voit toujours pas. Lorsque Keith est projeté par l'impact de l'avion dans la tour, il se rend au bureau de son ami Rumsey et le trouve dans un très mauvais état. Il tente de le sortir de la chaise, mais à ce moment-là il voit quelque chose tomber de l'autre côté de la fenêtre et c'est cette image, mêlée à celle de la mort de Rumsey quelques minutes après, qui provoquera la confusion et se substituera par l'image de Rumsey tombant de l'autre côté de la fenêtre :

Then something outside, going past the window. Something went past the window, then he saw it. First it went and was gone and then he saw it and had to stand a moment staring out at nothing, holding Rumsey under the arms.

He could not stop seeing it, twenty feet away, an instant of something sideways, going past the window, white shirt, hand up, falling before he saw it.

[...] and for an instant he saw it again, going past the window, and this time he thought it was Rumsey. He confused it with Rumsey, the man falling sideways, arm out and up, like pointed up, like why am I here instead of there.²

¹ *Ibid.*, p.205 [trad. : « “On m'a dit qu'il était passé par une fenêtre, Rumsey.” Keith fixait la cascade. C'était mieux que de fermer les yeux. S'il fermait les yeux, il verrait quelque chose. », p.244]

² *Ibid.*, p.242-244. [trad. : « Puis quelque chose dehors, qui passait devant la fenêtre. Quelque chose passa et disparut et puis il la vit et dut rester un moment à fixer le vide dehors, en tenant Rumsey sous les bras. Il ne pouvait plus arrêter de le voir, à vingt pas, un instant de quelque chose d'oblique, qui passait devant la fenêtre, chemise blanche, main levée, tombant avant qu'il l'ait vu. [...] et l'espace d'un instant il le revit encore, passant devant la fenêtre, et cette fois il pensa que c'était Rumsey. Il le confondait avec Rumsey, l'homme qui tombait obliquement, un bras écarté comme brandi en l'air, comme pourquoi suis-je ici plutôt que là ? », p.291-293].

Ici, à la toute fin du roman, le lecteur comprend l'origine du choc traumatique de Keith. Florian Tréguer analyse la mort de Rumsey comme « la clé herméneutique pour comprendre le personnage de Keith¹ ». C'est parce que le dernier chapitre ne prend pas la forme d'un flashback, mais occupe réellement un retour dans le temps du récit et constituant en ce sens le récit préliminaire à l'ouverture du roman, que la supériorité narrative est ici à l'œuvre. Nous pouvons lire cette fin du roman comme une révélation, non pas *de* mais *sur* Keith, nous donnant à voir l'image qui fait écran et nourrit son traumatisme.

Cette fin de chapitre a également une écriture remarquable, en ce qu'elle contient ce que la critique a nommé la phrase-événement. Ce dernier chapitre marque un basculement dans la narration, tout comme l'événement marque un bouleversement dans le cours ordinaire du temps : le chapitre débute avec une focalisation sur Hammad, le terroriste dans l'avion détourné, puis un glissement s'opère vers une focalisation sur Keith dans la tour au moment de l'impact de l'avion dans la tour. Plus qu'un glissement, il s'agit d'une phrase choc où en son sein même le texte bascule d'un personnage à l'autre, d'un monde à l'autre :

A bottle fell off the counter in the galley, on the other side of the aisle, and he 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.²

Le texte prend ici une dimension tout à fait poétique – poétique de l'événement – en ce que la phrase réunit ces deux moments, réunit le terroriste et la victime dans un même espace qui est celui du texte littéraire. Cette phrase-événement fait basculer le texte et sa lecture d'un monde à l'autre, d'un imaginaire à l'autre. La fusion de ces deux entités distinctes, cet entrechoc, peut désormais se lire à la lumière de l'ensemble du texte où le motif de la bouteille d'eau est très récurrent, notamment lorsque la narration se focalise sur le personnage de Keith, comme s'il

¹ Florian Tréguer, *Terreur, trauma, transferts : l'écriture de l'événement dans Falling Man de Don DeLillo*, *op.cit.*, in. I). 7) « Un événement insaisissable ».

² Don DeLillo, *Falling Man*, *op.cit.*, p.239. [trad.: « Une bouteille tomba du comptoir dans l'office, de l'autre côté de l'allée centrale, et il la regarda rouler de-ci de-là, une bouteille d'eau, vide, traçant un arc dans un sens et roulant dans l'autre sens, et il la regarda tourner de plus en plus vite puis rouler à travers l'avion un instant avant que l'appareil ne heurte la tour, chaleur, carburant, feu, et une onde d'explosion traversa la structure qui expulsa Keith Neudecker de son siège et le jeta contre un mur. », p.287-288.]

s'était imprégné de la bouteille d'eau, provenant du monde du terroriste, sur la peau lors de l'impact.

Ainsi, toute l'écriture de l'événement se trouve dans cette phrase de Don DeLillo. Ecrire le 11 septembre en littérature se traduit par un basculement des mondes, des imaginaires, et la possibilité de passer de l'un à l'autre, d'un univers à l'autre. L'écriture de l'événement repose ainsi, à partir de la déconstruction du récit et de l'imaginaire médiatiques, sur une reconstruction et une (re)création littéraire et esthétique de cet imaginaire. Réhabilitant les images, explorant les espaces et terres inconnues, démultipliant les récits, c'est bien l'imaginaire qui est ici étendu, dans tous les sens possibles. Le vide provoqué par la chute des tours, ce trou béant se traduit par une source inépuisable d'inspiration et de création. Déplaçant alors la frontière de l'impossible appropriation de l'événement, la littérature en déploie tous les possibles et offre d'innombrables lectures et micro-lectures. Mais, au vu de notre corpus, la littérature du 11 septembre 2001 ne se limite pas à l'imaginaire de l'événement. Elle permet notamment de convoquer d'autres imaginaires, de les remettre en question et d'interroger la configuration du monde moderne.

II. L'ÉCRITURE DE L'ÉVÉNEMENT PERMET À LA LITTÉRATURE DE CONVOQUER D'AUTRES IMAGINAIRES ET D'INTERROGER LA CONFIGURATION DU MONDE MODERNE

En devenant le lieu de tous les possibles, par stratégie romanesque et plus largement fictionnelle, la littérature devient l'espace où peuvent converger des mondes et des imaginaires opposés, contrastés, voire conflictuels. Ainsi, nous montrerons désormais que l'écriture de l'événement permet de convoquer d'autres imaginaires qui, soit se sont effondrés en même temps que les tours, soit en sont nés. Dans un premier point, nous nous intéresserons à l'imaginaire de l'épopée américaine et du mythe américain, bouleversés par le 11 septembre. C'est à travers la littérature aussi, par son écriture et sa lecture, que nous partons à la rencontre

d'autrui, que nous explorons son univers. En ce sens, nous verrons dans un second point que les œuvres de notre corpus convoquent le monde et l'imaginaire du terroriste. Enfin, n'oubliant pas la dimension médiatique de l'événement, l'écriture du 11 septembre permet à ce titre d'interroger le mythe de la modernité, et donc la configuration et la représentation du monde moderne. En somme, il s'agit dans cette dernière partie d'analyser la littérature comme espace de réflexion et de connaissances.

1. L'imaginaire américain : effondrement de l'épopée et du mythe américain

Les attentats du 11 septembre sont marqués par le choc, l'incompréhension des Américains à se faire attaquer, sur leur propre sol. C'est bien l'image de l'Amérique attaquée qui est au cœur des premières interrogations. Ainsi, les œuvres de notre corpus se sont penchées sur le mythe américain, sur l'épopée qui la définit comme tel. Ce mythe de grande puissance mondiale, où tout est possible, alimenté par le fameux « rêve américain », est contesté, d'abord par l'événement lui-même – ce qu'explique Jean Baudrillard lorsqu'il déclare que les tours se sont effondrées elles-mêmes, de leur plein gré. Ainsi, avec les tours, c'est tout un modèle et imaginaire américain qui s'écroule, et qui est remis en question par ses propres citoyens/personnages. Dans un premier point donc, nous nous intéresserons au mythe américain et l'imaginaire qui l'entoure avant le 11 septembre. Puis, nous verrons que l'effondrement du mythe se traduit par un fort anti-américanisme. Enfin, nous accorderons un développement plus approfondi sur William dans *Par les écrans du monde*, un personnage qui cristallise cet effondrement et échec du mythe.

a. Le mythe américain et son imaginaire avant le 11 septembre

Ici on a construit, en même temps qu'une nation, des dizaines d'histoires qui la racontent et lui donnent sens. On en fait pas un Nouveau Monde à moins : les civilisations naissantes ont besoin de leurs épopées. On est au pays du film catastrophe et du film de guerre, bien plus vaste que ses frontières ne le disent sur les cartes : le récit américain, mille fois tissé et retissé, a étendu sa toile,

bobine par bobine, à tel point que les Etats-Unis existent peut-être en premier lieu sous la forme d'images héroïques.¹

L'Amérique, de sa conquête à la fondation des Etats-Unis au XVIII^e siècle, jusqu'à aujourd'hui, s'est construite sur et autour de récits. Du western, en passant par le génocide des Indiens – voir le récit de Luc Lang et ce que nous avons pu développer à ce propos dans le chapitre précédent –, de la création des Etats-Unis suivant de près les récits bibliques, jusqu'à la construction d'un modèle de consommation et de culture, les récits sont nombreux et conditionnent l'imaginaire américain. Cet imaginaire, c'est celui de tous les possibles, et de la réussite.

L'épopée américaine s'est notamment construite au cours du XX^e siècle autour du fameux mythe de l'*american dream* (rêve américain), fondé sur l'idée que n'importe quelle personne, américaine ou migrante, peut s'enrichir et réaliser tous ses rêves avec détermination et beaucoup de travail. Ce mythe américain, dont le but ultime pour tout individu est de faire partie intégrante et participer à la société de consommation de masse, attire de nombreux migrants, notamment européens, dans la seconde partie du XX^e siècle. Les Etats-Unis d'Amérique se définissent alors, selon ce mythe, comme le territoire des possibles. On retrouve cette croyance dans le rêve américain dans le roman de Fanny Taillandier. Le récit nous livre, par fragment, l'histoire de ce père qui appelle ses enfants au début du roman pour annoncer sa mort à venir. Ce père vient de Lublin, en Pologne, a fui son pays lorsqu'il était jeune pendant la Seconde Guerre mondiale, probablement faisant référence au régime idéologique nazi : « Comme il s'était enfui de Pologne bien trop jeune pour y avoir compris quoi que ce soit [à l'aviation] – si ce n'est, peut-être, l'atrocité qu'est l'espèce humaine lorsqu'elle est bardée d'armes et de distinguos idéologiques² ». La suite du texte nous informe qu'il a fui d'abord vers l'Europe de l'Ouest, puis en direction des Etats-Unis, Hamtramck, Detroit, dès que Truman a ouvert les frontières à l'immigration. Ce père migrant a cru très fort au mythe industriel et s'est acharné à travailler à l'usine, avec ce rêve ambitieux de l'enrichissement et de l'épanouissement américain en tête. Du nom de Janowicz, il devient Johnson dès qu'il arrive sur le sol américain et épouse une femme du nom de Bankowska (qui meurt en donnant naissance à Lucy). Si ce père a travaillé à l'usine toute sa vie, il a toutefois permis à ses enfants, enfants d'immigrants donc, de vivre en quelque sorte ce rêve américain : William intègre l'armée, l'US Air Force,

¹ Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde*, *op.cit.*, p.83.

² Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde*, *op.cit.*, p.84.

tandis que Lucy, en mathématicienne surdouée, est recrutée à la sortie du bac par l'une des plus grandes firmes d'assurances américaines au WTC. Tous deux travaillent en des lieux importants, symboliques, et puissants de la société américaine, deux des puissances qui seront d'ailleurs attaquées le 11 septembre (militaire, financière et commerciale). Si William ne travaille plus dans l'armée mais à la sécurité policière de l'aéroport de Boston au moment des attentats, il fait tout de même part de son admiration pour l'armée américaine et en particulier pour l'aviation lorsqu'il fait le récit de son enfance. Lucy est quant à elle « bluffée¹ » de travailler au World Trade Center, dans l'une des tours jumelles, ce « double monolithe noir tournée vers le ciel pur comme le temple d'une religion nouvelle, à laquelle il fallait ses prêtres et ses oracles. Cela lui parlait. Cela lui parlait précisément à elle.² » Or, ces images héroïques de l'épopée américaine sont tournées en dérision avec le 11 septembre. Et si l'événement est paradoxalement rendu opaque par une saturation d'images, il permet en revanche d'y voir clair sur ce modèle et récit américain qui s'effondrent tant avec les tours qu'avec la mort du père, incarnant la fin du modèle fordiste de l'époque moderne.

b. Effondrement de l'épopée américaine : vers un anti-américanisme

« Quand les deux tours se sont effondrées, on avait l'impression qu'elles répondaient au suicide des avions-suicides par leur propre suicide.³ » Comme l'a très brillamment montré Jean Baudrillard au lendemain de l'événement, c'est la superpuissance des Etats-Unis qui s'effondre avec les tours, c'est-à-dire son système, sa position de première puissance mondiale invincible, en un mot : son récit, toute l'image qu'elle avait bâtie. Le 11 septembre 2001, c'est aussi la fin d'un imaginaire collectif américain qui s'auto-détruit au fur et à mesure.

Dans les œuvres de notre corpus, les personnages, les narrateurs, ne manquent pas de critiquer et contester cette épopée de la démesure américaine. Dans *Falling Man*, Martin, l'amant de Nina, personnage européen, reprend les analyses de Jean Baudrillard selon lesquelles la destruction des tours – et plus largement la destruction de tout ce que représentaient les Etats-Unis – aurait été un désir obscur, aurait provoqué une fascination jubilatoire de voir une telle puissance (enfin ?) s'effondrer :

¹ *Ibid.*, p.94.

² *Ibid.*, p.92.

³ Jean Baudrillard, *L'esprit du terrorisme*, *op.cit.*

But that's why you built the towers, isn't it ? Weren't the towers built as fantasies of wealth and power that would one day become fantasies of destruction ? You build a thing like that so you can see it come down. The provocation is obvious. What other reason would there be to go so high and then to double it, do it twice ? It's a fantasy, so why not do it twice ? You are saying, Here it is, bring it down.¹

Un peu plus loin, le discours de ce même personnage évolue vers un anti-américanisme, un discours qui rend compte de cet effondrement de l'épopée américaine, entre nostalgie et irritation. Il assure entre autres, que « we're all sick of America and Americans. The subject nauseates us.² », et que l'Amérique deviendra sans importance :

We are all beginning to have this thought, of American irrelevance. [...] Soon the day is coming when nobody has to think about America except for the danger it brings. It is losing the center. It becomes the center of its own shit. This is the only center it occupies.³

Non plus territoire des possibles et des désirs assouvis, les Etats-Unis n'attirent plus à en croire les paroles de Martin. Le récit de l'épopée américaine ne tient plus, n'est plus cohérent, n'a plus de sens, puisqu'il y a désormais « an empty space where America used to be.⁴ » Non seulement l'imaginaire du mythe américain s'écroule, mais aussi change-t-il de couleur : renforcement de la notion d'individualité, méfiance à l'égard d'autrui – les terroristes sont passés inaperçus dans la société – jusqu'à en avoir des comportements racistes et discriminatoires (Lianne par exemple, s'en prend à sa voisine qui écoute de la musique du Moyen-Orient, turque, égyptienne

¹ Don DeLillo, *Falling Man*, *op.cit.*, p.116. [trad. : « Mais c'est bien pour ça que vous aviez construit les tours, non ? N'ont-elles pas été conçues comme des fantasmes de richesse et de puissance, destinés à devenir un jour des fantasmes de destruction ? C'est pour la voir s'écrouler que l'on construit une chose pareille. La provocation est évidente. Quelle autre raison aurait-on de la dresser si haut et puis de la faire en double, de la dupliquer ? C'est un fantasme, alors pourquoi ne pas le répéter deux fois ? Ce que vous dites, c'est : La voici, démolissez-la. », p.141.]

² *Ibid.*, p.191. [trad. : « Tout le monde en a marre de l'Amérique et des Américains. C'est à en être écœuré. », p.229.]

³ *Ibid.* [trad. : « Nous commençons tous à développer cette notion, de l'inutilité de l'Amérique. [...] Le jour approche où personne n'aura plus besoin de penser à l'Amérique sauf pour le danger qu'elle représente. Elle perd sa position centrale. Elle devient le centre de sa propre merde. C'est bien le seul centre qu'elle occupe. », p.230]

⁴ *Ibid.*, p.193. [trad. : « il y a un espace vide à l'endroit où était l'Amérique. », p.232.]

ou kurde pense-t-elle), une surveillance de la population extrême, etc. Terre de danger et d'insécurité, c'est l'image qui peu à peu commence à prendre forme dans l'imaginaire américain.

L'écriture de l'événement c'est aussi l'occasion de remettre en cause la société de consommation dont les Etats-Unis sont le modèle universel, l'épicentre. Dans *11 septembre mon amour*, le narrateur dresse le portrait de cette société hyper consumériste. Lorsque le narrateur entre dans la brasserie de la station-service puis dans un bar-saloon un peu plus loin, la description du menu et de la nourriture correspond à un stéréotype du mode de consommation et d'alimentation américain : hamburger, frites, sodas, bières (Budweiser). Le narrateur remarque par la suite, en conduisant le long de la banlieue industrielle et commerciale du Missoula, que même le mythe de la société de consommation est à l'arrêt avec le 11 septembre 2001 : les panneaux publicitaires « sont étrangement blancs et vides chez Kentucky Fried Chicken, Pizza Hut et McDonald's ». Ici encore, une liste de restaurants *fast-food* à l'image stéréotypée de la société américaine, s'ensuivant d'exemples de discours publicitaires, d'offres de menu-combo, etc. « Aucune incitation à s'empiffrer pas cher en maelström gustatif today », mais des messages « plus métaphysiques, sobres et brèves » comme par exemple « God bless America, ou encore United we stand ! ou enfin : One nation under God ! »¹. Le narrateur est en effet surpris de trouver la mention de Dieu sous le logo de Coca-Cola ou de McDonald's et trouve cela inapproprié. S'il s'agit bien de comprendre la référence au discours du président le soir même du 11 septembre, nous pouvons lire entre les lignes de cette observation du narrateur et la réflexion qu'il mène sur le rapport entre religion et société de consommation, les analyses, encore une fois, de Jean Baudrillard. C'est-à-dire que nous pouvons comprendre ici ce rapprochement comme une dénonciation de la société de consommation prenant forme et rôle de la religion, en tout cas d'y voir la société de consommation comme une idéologie, qui occupe une place centrale dans la vie des consommateurs et voire même sacralisée. En ce sens, si Dieu est inscrit à ce moment-là sur les panneaux publicitaires, icônes du consumérisme, il faut y voir une association plus profonde, implicite, qui se traduit dans le discours du narrateur comme une dénonciation de ce mythe de la société de consommation à l'américaine.

Le récit, le mythe, l'imaginaire américain sont ainsi remis en question et contestés à la lumière des événements du 11 septembre 2001. Récit interrompu, modèle mondial qui s'effondre, c'est un véritable basculement de cet imaginaire collectif qui s'opère, se

¹ Luc Lang, *11 septembre mon amour*, op.cit., p.160.

transformant en un anti-américanisme de plus en plus fort jusqu'à faire surgir des théories du complot.

c. Personnage de William dans Par les écrans du monde : aux prises avec lui-même, son identité

L'effondrement de l'épopée et du mythe américain se cristallise dans le personnage de William du roman de Fanny Taillandier. William est en effet un personnage aux prises avec lui-même, qui passe de fervent partisan américain, très patriotique, s'engageant dans l'armée américaine, à remettre en cause la politique du gouvernement et accuser le gouvernement, comme l'armée, responsables de ces attaques. La théorie du complot comme réalité possible de l'événement n'est pas entièrement écartée dans le roman, et commence à émerger chez William à la fin du texte.

Enfant, William regardait à la télévision avec son père les cérémonies au Pentagone avec enthousiasme, avec « une fascination un peu vibrante¹ » de ce courage déployé et honoré, une admiration devant ces militaires voués à la défense et la paix de son pays. « On peut dire qu'il l'a hérité de son père, cet amour de la grande épopée américaine² », car c'est bien d'un patriotisme dévoué que fait preuve William lorsqu'il est recruté par l'Air Force à ses dix-huit ans pour « servir son pays³ ». Interpréteur d'images à vingt-quatre ans, second lieutenant à vingt-cinq, William a joué un rôle important et prépondérant dans la guerre du Golfe, pour des missions essentielles telles que la Tempête du désert au Koweït en 1991 où « il recoupait les informations, précisait la cible, donnait l'ordre de larguer [...], constatait le succès de l'opération : les brèches dans les pâtes de maisons, salles de bains à vif, trottoirs défoncés, les cortèges de femmes devant les fontaines qui ne formaient plus que des flaques boueuses [...] des milliers de corps déchirés par les explosions, fondus dans les incendies.⁴ » Mais le patriotisme de William, le respect et l'admiration qu'il éprouve pour l'armée, s'éteint au fur et à mesure qu'il accumule les missions. C'est notamment à l'issue de celle à Mogadiscio qu'il change de position vis-à-vis de l'armée et de ce que la puissance militaire représente : il est envoyé à Mogadiscio « tester secrètement le drone Pioneer en zone urbaine » qui déclenchera

¹ Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde*, *op.cit.*, p.84.

² *Ibid.*, p.86.

³ *Ibid.*, p.194.

⁴ *Ibid.*, p.65.

un traumatisme l'obligeant à démissionner de l'Air Force : véritable « boucherie »¹, il n'a pas su protéger les Marines. William est victime du syndrome 309.81 du stress post-traumatique, syndrome analysé et établi pour les vétérans de la guerre au Viêt-Nam qui avaient été si touchés par la guerre, sur le plan psychique, qu'ils étaient déclarés invalides : impossible pour eux de reprendre une vie normale. Syndrome détecté sur les militaires de terrains, ici il s'agit de William, interpréteur d'images, *a priori* à l'abris du danger. William ne pourra pas guérir de ce syndrome traumatique, et le médecin le conseille d'effacer le dossier et de chercher du travail : il est alors nommé chef de la sécurité à l'aéroport de Boston, dans la police.

En regardant les images du 11 septembre 2001, en apprenant les noms des terroristes, des Saoudiens, d'un Egyptien, les images des missions refont surface, ainsi que les différentes sensations qui le hantent depuis : le goût de sable dans la bouche, l'impression même d'en manger à la place des raviolis ce soir du 11 septembre avec Sally, juste avant la conférence de presse qu'il est censé faire. De militaire obéissant aux règles et faisant preuve d'un sens du devoir, William devient le vétéran remettant en cause la demande de la Federal Authority of Aviation (FAA) de faire la conférence de presse, de s'adresser aux citoyens d'Amérique en exprimant les éléments de langage envoyés par la FAA, ou « des balivernes », selon William. Ici surgit le discours que d'autres partagent et qui forme la théorie du complot, accusant les Etats-Unis d'avoir organisé ou du moins d'être complices de cet attentat. Pour William, « trop de coïncidences »², « de la nullité organisée, et même un peu trop bien organisée », « trop de bugs pour un seul événement », « des failles un peu trop bizarres dans les infos ». Il relève six points, six coïncidences : 1) la présence de Saoudiens alors que ce sont des alliés militaires des Etats-Unis, 2) un défaut technique des systèmes de détection, 3) la rentrée du Congrès, 4) les avions de chasse mettent beaucoup de temps avant de décoller alors que William sait « que la chasse et la sécurité sont plus performantes que ça », 5) pas une seule image sur le Pentagone « alors que le Congrès devait s'y tenir »³, et 6) la FAA devient soudainement joignable, seulement pour ordonner une conférence de presse. Refusant de la mener, laissant les éléments de langage à Sally, William se positionne contre les directives de gouvernement et se brise ici l'image du militaire obéissant. William incarne les Américains qui ont perdu foi en leur gouvernement, en leur pays, ceux qui sont devenus, non pas nécessairement antipatriotiques, mais du moins méfiant à l'égard des Etats-Unis d'Amérique. Le personnage de William permet

¹ *Ibid.*, p.66.

² *Ibid.*, p.215.

³ *Ibid.*, p.216.

ici de faire converger deux imaginaires antinomiques sur le récit américain qui s'entrechoquent avec le 11 septembre 2001.

L'écriture de l'événement du 11 septembre 2001 permet, nous venons de le voir, d'interroger l'imaginaire américain, et le récit autour duquel le mythe s'édifie. Mythe du territoire des possibles, territoire puissant et invincible, tout l'imaginaire s'écroule avec l'effondrement des tours. Comme Keith au début de *Falling Man*, il faut peut-être prendre de la distance pour enfin voir les choses, pour les remarquer, et se rendre compte, *in fine*, que l'épopée américaine n'est pas toujours – et n'a pas toujours été – une image héroïque. C'est en ce sens que nous pouvons observer, en parallèle, un discours critique sur la société américaine, laissant apparaître un anti-américanisme croissant, et des bribes de la théorie du complot. La littérature alors, permet d'interroger cet imaginaire qui s'effondre. Interroger des imaginaires, et imaginer les univers d'autrui, de l'altérité, c'est aussi ce que peut la littérature. En outre, c'est à l'image du terrorisme, au mythe qui encadre le terroriste que les œuvres de notre corpus explorent aussi. A l'inverse de l'épopée américaine qui s'effondre, l'imaginaire terroriste et sa puissance symbolique naissent avec le 11 septembre 2001.

2. L'univers du terroriste : exploration de l'altérité, du mythe du terroriste

Dans ce cadre d'Amérique en ruines, de trou béant dans l'image du paysage de New York dans lequel se niche l'écriture de l'événement, la littérature, nous l'avons montré, réhabilite un imaginaire déperdu de sens face à un événement insaisissable. Ce qui sidère, ce qui intrigue et rend perplexe, ce sont les terroristes-kamikazes. Figure de l'altérité, c'est ce que les œuvres de notre corpus explorent, imaginent. Ainsi, toujours dans une volonté de multiplier les récits et d'éclater celui unilatéral de l'instant politico-médiatique, nous verrons dans ce second point que l'écriture du 11 septembre inscrit le parcours des terroristes dans le récit, convoquant tout un imaginaire. A partir du *Rapport de la commission d'enquête sur les attaques du 11 septembre* mené par la CIA, les auteurs et autrice de notre corpus ont su réhabiliter la biographie des terroristes, l'ancrer dans un récit fictif autre, dans un récit qui leur est propre. Ainsi, dans un premier point nous verrons que la fiction et le récit se présentent comme des modalités pour

explorer cet univers autre. Ils permettent, entre autres, de mettre en jeu la complexité humaine, psychique et morale, qui habite ces individus – c’est ce que nous verrons dans un second temps. Enfin, la littérature devient un espace pour accueillir le discours *jihad*, peut-être pour le comprendre – non pas au sens de compassion, mais d’entendement – tenter de discerner en tout cas les fils qui le constituent, le mythe auquel les terroristes se rattachent, et comprendre en outre, la force du collectif en lutte contre la modernité.

a. La fiction et le récit comme modalités pour explorer cet univers

La fiction est absolument une modalité de connaissance, depuis le mythe jusqu’aux histoires drôles – plus précisément, le récit. Le récit dévoile ce que les images ne permettent pas : il repose sur des liens causaux, des généalogies, des mises en relation entre l’individuel et le collectif, entre les affects et les systèmes de valeur. Évoquer des individus permet de les confronter à un ordre du monde qui, tel quel, est inaccessible.¹

S’il est un ordre du monde qui est inaccessible, c’est bien celui qui régit l’univers terroriste. Comme le dit Fanny Taillandier dans cet entretien, la fiction et le récit se présentent comme les espaces propices à la connaissance. Mais non pas pour détenir une vérité sur tel individu, ou tel imaginaire, mais plutôt, par le biais du récit, d’accéder à un monde et nous le rendre un peu plus familier. C’est-à-dire, tenter de faire de cet univers un monde accessible. C’est surtout dans les romans de Fanny Taillandier et de Don DeLillo que l’univers et l’imaginaire des terroristes sont convoqués. Non pas que Luc Lang en fasse abstraction – il est mention notamment des « hommes de main du 11 septembre² » –, mais il ne configure pas un récit, ne crée pas de personnages et ne permet pas, aux lecteurs et lectrices de se mettre à leur place. Il imagine ce que peuvent faire les terroristes, la veille des attentats, s’abandonnant à quelques péchés occidentaux avant la mort kamikaze. Soit, cela ne figure que sur quelques pages, et se présente sous forme d’interrogations, de questions sur cette altérité qui effraie en même temps qu’elle

¹ Johan Faerber, « Fanny Taillandier : « Soudain l’apothéose de la modernité qui s’autodétruit » (Par les écrans du monde) », entretien in *Diacritik*, *op.cit.*

² Luc Lang, *11 septembre mon amour*, *op.cit.*, p.60.

fascine. Le texte de Luc Lang peut alors se lire comme établissant les interrogations autour de cet univers, dans lequel plongent Don DeLillo et Fanny Taillandier.

Dans *Falling Man*, trois chapitres se présentent, selon les analyses de Karim Daanoune, comme des micro-récits qui au fur et à mesure rejoignent le macro-récit jusqu'à fusionner dans le dernier chapitre « In the Hudson Corridor » (« Dans le corridor de l'Hudson ») – voir la phrase-événement dont nous avons déjà parlé. Ces micro-récits constituent une intrigue supplémentaire, secondaire et indépendante (bien que reliée) à celle du trauma provoqué par le 11 septembre : récits de Hammad et d'Amir, de Marienstrass (Allemagne) à Nokomis (Floride), de l'évolution du complot, de la radicalisation, à rebours de l'intrigue principale puisque les deux premiers récits se déroulent bien avant le 11 septembre. Ces récits focalisés sur Hammad permettent ainsi de s'immiscer dans le personnage, d'accéder à ce qui nous paraît, au 11 septembre, être un monde inaccessible parce qu'effrayant. Pour autant, l'imaginaire terroriste se déploie également dans le macro-récit. Chez les enfants, par exemple, qui, comme nous l'avons dit précédemment, imaginent que les tours ne sont pas tombées et attendent que les prochains avions surgissent dans le ciel. Leur imagination les conduit à forger le mythe de Bill Lawton – il s'agit du chef du réseau terroriste, Oussama Ben Laden, dont Robert aurait mal entendu le nom prononcé à la télévision :

“[...] they developed the myth of Bill Lawton. [...] Bill Lawton has a long beard. He wears a long robe. [...] He flies jet planes and speaks thirteen languages but not English except to his wives. What else? He has the power to poison what we eat but only certain foods. They're working on the list.”¹

L'imaginaire terroriste est ainsi exploré dans le roman à travers la mythification de Ben Laden par les enfants, c'est-à-dire déjà dans un monde autre (l'imagination) configuré dans un autre récit (les avions vont revenir et cette fois-ci les tours s'effondreront). Selon Florian Tréguer « dans cet Autre du monde, les enfants prêtent à Ben Laden des attributs légendaires qui leur permettent de se familiariser avec l'inconnu qu'il représente, de dompter la menace confuse

¹ Don DeLillo, *Falling Man*, *op.cit.*, p.74. [trad. : « [...] ils ont élaboré le mythe de Bill Lawton. [...] Bill Lawton a une longue barbe. Il porte une longue robe [...]. Il se déplace en jet et parle treize langues mais pas l'anglais, sauf à ses femmes. Quoi d'autre ? Il a le pouvoir d'empoisonner ce que nous mangeons mais seulement certains aliments. Ils sont en train d'établir la liste. », p.91.]

qu'il revêt, en une fable maîtrisée¹ ». L'imagination des enfants tend ainsi vers cette familiarisation de la figure de l'altérité, qui se manifeste également, toujours selon Florian Tréguer, par l'américanisation du nom de Ben Laden.

Chez Fanny Taillandier, le récit est la modalité très largement employée pour explorer l'univers et l'imaginaire terroristes : histoires, biographies, enquêtes, réseaux, initiation, ce sont toutes sortes de formes de récits qui se déploient dans le roman pour aborder cet univers. Le principal récit est celui d'Atta : relié aux autres, il est inséré au sein de la matrice fictionnelle, et constitue l'intrigue principale tout autant que les focalisations sur Lucy ou William. A la différence du roman de Don DeLillo, il ne constitue donc pas de micro-récit mais est relayé à travers l'enquête menée par l'Agent spécial de la Joint Task Force, cellule de contre-terrorisme de la FBI associée à la CIA. Ce récit, alors, est d'emblée biaisé puisqu'il est raconté d'un point de vue occidental et en vue de raconter « quelque chose qui aille dans le sens d'un récit cohérent ; au moins, dans un premier temps, l'ébauche d'un scénario et donc d'un personnage, l'épure d'une identité, une généalogie certes obscure mais qui aura du moins le mérite d'asseoir un tout petit peu ce nom dans le réel.² » Ce récit est d'ailleurs renommé « enquête » par le narrateur – « Le récit (disons l'enquête)³ ». L'Agent spécial joue le rôle de médiateur, au sein même de la fiction, de ce basculement dans un autre univers qui est celui du terroriste : c'est grâce à lui que le lecteur ou la lectrice a accès à cet autre imaginaire, au récit d'Atta. Ainsi, le récit d'Atta, en plus d'être biaisé, est aussi *imaginé*. Car en effet, l'Agent spécial n'a accès qu'à des faits, des témoignages, ou des éléments d'archives (travaux, photographies, etc.), mais la mise en récit des différentes étapes de la vie d'Atta relève de l'œuvre de l'Agent spécial. Nous sommes loin de l'imagination fabulatrice des enfants dans *Falling Man*, mais il s'agit tout de même d'un récit en parti fictif. Ceci explique peut-être d'ailleurs pourquoi le terme de « récit » remplace celui d'« enquête » ou de « réseau », afin de ne pas prétendre donner une vérité sur cet imaginaire et cet univers, mais bien une modalité de connaissance, un moyen de rendre ce monde accessible. Par exemple, au cours de son enquête, l'Agent spécial retrace le récit d'Hamas – un mouvement de résistance islamiste palestinien qui prône entre autres la destruction de l'Etat d'Israël pour établir un Etat islamiste palestinien qui s'étend en réseau dans le monde entier – pour tenter de remonter à la potentielle source de radicalisation de Mohammed Atta. Dans le roman, ce réseau est désigné par un « récit [qui] s'appelle

¹ Florian Tréguer, *Terreur, trauma, transfert : l'écriture de l'événement dans Falling Man de Don DeLillo*, op.cit., in II. 5) Ben Laden / Bill Lawton : déni de réalité et création d'un mythe.

² Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde*, op.cit., p.36.

³ *Ibid.*, p.29.

Enthousiasme¹ ». Passer par la modalité du récit pour entrer au cœur de ce réseau permet là aussi d'accéder à un autre monde, tout au plus que le réseau est considéré comme un récit en tant que tel. Le récit Enthousiasme se tisse par les différentes connexions dans le monde, par ceux qui y croient et qui le racontent : ce récit, « du simple fait qu'on y croit, devient patrie », devient un espace, un territoire sans terre où l'existence même du récit implique un univers et un imaginaire. Enfin, il y a un dernier récit dans le roman : il s'agit de celui des Talibans, raconté par un narrateur à la première personne du pluriel (nous) et s'adressant à un « novice » (on comprend qu'il s'agit de Mohammed Atta). C'est au chapitre 9, « Obéissance », et ce récit n'est pas relayé par l'Agent spécial, du moins on n'y trouve aucune indication : il est question de la formation du novice au *jihad*, où il doit notamment servir Oussama Ben Laden.

Ces différents récits, et la modalité même du récit, permettent de dresser les contours à un univers terroriste, à un imaginaire, afin de mieux le pénétrer de l'intérieur. Car en effet, et c'est ce que nous allons voir dans le point suivant, cette exploration de l'imaginaire se concentre particulièrement sur le terroriste-kamikaze en tant qu'individu, en tant qu'être humain.

b. Personnages terroristes : des individus aux prises avec eux-mêmes

La particularité des romans de Fanny Taillandier et de Don DeLillo repose ainsi, comme nous l'avons dit à la différence de Luc Lang, sur la présence de personnages terroristes : Mohammed Atta dans *Par les écrans du monde*, Hammad et Amir dans *Falling Man*. Les deux romans creusent les personnages, font resurgir la complexité humaine, les problématiques auxquelles tout individu sur terre peut être confronté, y compris les terroristes. Il s'agit, en un sens, de leur rendre une humanité qui leur est retirée par l'interprétation de la mort kamikaze. Aussi, le récit permet « d'explorer ce long travail qui consiste à s'annihiler dans un projet qui repose sur la disparition corps et âme. Comment en vient-on là ? Comment la foi peut-elle amener à la destruction ?² » se demande Fanny Taillandier sur *Diacritik*, interrogations que l'on retrouve également dans le roman.

Les micro-récits dans *Falling Man* mettent en avant l'évolution de la radicalisation d'Hammad, une radicalisation lente, difficile et parfois avec hésitation. Personnage aussi aux

¹ *Ibid.*, p.98.

² Johan Faerber, « Fanny Taillandier : « Soudain l'apothéose de la modernité qui s'autodétruit » (Par les écrans du monde) », entretien in *Diacritik*, *op.cit.*

prises avec lui-même, en lutte perpétuelle contre ses désirs qui peuvent nuire à sa radicalisation, à son rapprochement avec Dieu, le récit rend compte de cette tension qui anime Hammad. Lorsqu'il commence à fréquenter Amir et d'autres musulmans en Allemagne, dans un petit appartement, il est partagé entre son devoir d'obéir à Dieu et de suivre les règles de la religion, et entre ses désirs (notamment sexuels) de plus en plus croissants. Le vrai combat d'Hammad, dans un premier temps, est un combat intérieur avec lui-même :

He had to fight against the need to be normal. He had to struggle against himself, first, and then against the injustice that haunted their lives.¹

Et si à la fin du premier micro-récit en Allemagne il prend en compte les différentes règles qui le régissent désormais au nom de la religion, comme ne pas tailler la barbe, il est toujours traversé par des hésitations et des doutes lorsqu'ils sont en Floride, se rapprochant peu à peu de la date des attentats. Il se pose plusieurs questions, dont une (la dernière) à Amir : « But does a man have to kill himself in order to accomplish something in the world?² », « but does a man have to kill himself in order to count for something, be someone, find the way?³ », « But what about this, Hammad thought. Never mind the man who takes his own life in this situation. What about the lives of the others he takes with him? [...] What about the others, those who will die ? [...] What about the others?⁴ ». Toutes ces questions qui traversent l'esprit d'Hammad sont autant de contradiction avec sa radicalisation et sa participation à la lutte au nom du *jihad* qui reflètent la complexité de l'humain à s'annihiler dans un projet où la mort devient plus forte et plus puissante que la vie (« Hammad had begun to understand that death is stronger than life⁵ »). Inclure des micro-récits sur le terroriste dans le macro-récit permet ainsi d'interroger une certaine complexité humaine, de proposer une figure d'un être humain traversé de doutes même lorsqu'il prévoit un acte terroriste. Mais aussi, et surtout, d'appréhender l'événement d'un point de vue humain.

¹ Don DeLillo, *Falling Man*, *op.cit.*, p.83. [trad.: « Il devait lutter contre le besoin d'être normal. Il devait se combattre lui-même, d'abord, et combattre ensuite les injustices qui hantaient leur vie. », p.102.]

² *Ibid.*, p.174. [trad. : « Mais un homme doit-il se tuer afin d'accomplir quelque chose dans le monde ? », p.209.]

³ *Ibid.*, p.175. [trad.: « Mais un homme doit-il se tuer afin de compter pour quelque chose, d'être quelqu'un, de trouver la voie ? », p.210.]

⁴ *Ibid.*, p.176. [trad. : « Mais qu'en est-il du reste ? songeait Hammad. Peu importe l'homme qui met fin à sa propre vie dans cette situation. Mais qu'en est-il des autres vies qu'il sacrifie avec la sienne ? [...] Mais qu'en est-il des autres, de ceux qui vont mourir ? [...] Qu'en est-il des autres ? », p.211.]

⁵ *Ibid.*, p.172. [trad. : « Hammad avait commencé à comprendre que la mort est plus forte que la vie. », p.206.]

Dans *Par les écrans du monde*, le récit retraçant le parcours de Mohammed Atta – on reconnaît qu’il s’agit d’Amir dans *Falling Man*, notamment parce que lorsqu’Atta arrive en Allemagne, « il se fait appeler Amir, son deuxième prénom, parce qu’il a cru remarquer que les Allemands rechignaient à articuler le nom du Prophète¹ » – le décrit tantôt comme un étudiant sérieux et rigoureux en architecture urbaine, rat de bibliothèque, taiseux et discret, tantôt comme un étudiant seul et souffrant. La contradiction et la complexité de ce personnage résident entre autres dans son intérêt pour l’architecture, l’urbanisme, les plans, la cartographie et le détournement du vol le 11 septembre 2001 pour détruire les tours du WTC, prouesse architecturale américaine. Mais, tout comme Hammad chez Don DeLillo, Atta mène un combat intérieur contre lui-même : ne pas céder à la tentation occidentale (l’alcool, le sexe, les prostituées). Et pourtant, Amir (Atta) a honte de lui, d’avoir succombé à la tentation de l’argent, de travailler dans un magasin de voiture de sport d’un cousin, « autre sujet de honte² », d’avoir eu envie de goûter l’alcool (« mais il n’a pas osé entrer. Lui qui a traversé la mer et le continent avec confiance, il a tourné les talons devant la porte des bars en entendant le rire joyeux des Allemands.³ »), pire encore est la honte d’être entré dans la rue rouge et d’avoir rejoint une prostituée avant de déguerpir, là aussi. Mais le personnage d’Atta est aussi et surtout un personnage épris de solitude qui se rend compte que tous ses espoirs et ses rêves de devenir un grand urbaniste, voire un chercheur, tombent à l’eau. Le récit montre en effet un personnage traversé par des crises et problématiques existentielles, sociales avant d’être traversé par le désir de se donner la mort kamikaze au nom de Dieu :

Oublier son esprit, son être entier. C’est cela qu’il faudrait au fond. C’est de cela qu’il rêve sans même oser se l’avouer, honteux, misérable, face à l’obscurité profonde. Il a espéré si fort, il s’est cru si puissant ; et à présent, dans la bruine froide qui dégouline sur les grues lointaines du port, il se sent le dernier homme de la terre. [...] Sa honte l’engloutit et le noie comme cette eau noire à ses pieds.⁴

¹ Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde*, *op.cit.*, p.131.

² *Ibid.*, p.139.

³ *Ibid.*, p.146.

⁴ *Ibid.*, p.147.

Et si « l'humain ne suffit pas à expliquer le terroriste¹ », c'est bien à ce moment de crispation de sa vie que le personnage cherche à disparaître, corps et âme, de la société et de la vie. L'Agent spécial recoupe les interviews, les dossiers, les rencontres, les fonctions d'Atta qui peuvent se lire comme le début d'une radicalisation, mais c'est indéniablement à partir de son départ pour l'Afghanistan que l'Agent y voit quelque chose. Le récit imagine alors que Atta s'est rendu à un camp d'entraînement au *jihad* à Kandahar, appartenant aux bases d'Al-Qaida. C'est dans le chapitre 10 « Combien de royaumes » que le récit se concentre sur l'arrivée d'Atta aux Etats-Unis à la fin de l'année 2000, et sur la préparation de l'attaque. Contrairement au roman de Don DeLillo, ici l'enquête permet de s'arrêter sur les différentes étapes, et montre surtout ici qu'Atta est le chef et qu'il organise tout seul le plan de la conjuration, ne rencontrant pas (ou très brièvement) les autres. Pourtant, les notions de communauté et de collectif sont indispensables et forment le cœur de l'imaginaire terroriste ici convoqué dans les romans.

c. Le discours du jihad : le mythe d'une communauté en lutte

L'univers terroriste convoqué dans les romans se manifeste par sa puissance et la force symbolique du collectif, d'une communauté en lutte contre le monde occidental et moderne, contre la menace qui pèse sur l'Islam. Si les terroristes, comme Atta dans *Par les écrans du monde*, apparaissent comme seuls et solitaires, ils sont d'abord reliés par une communauté d'autres terroristes (*total brothers*, frères absolus, chez Don DeLillo, réseau Enthousiasme chez Fanny Taillandier), et c'est cette force du collectif qui fait événement le 11 septembre 2001 dans l'imaginaire terroriste et que la littérature met ici à l'œuvre.

La notion de collectif et de communauté est très forte dans les micro-récits de *Falling Man*. Tout d'abord, l'omniprésence des pronoms collectifs « they » (« ils ») et « we » (« nous ») en sont la manifestation première et concrète. La communauté est importante, et exige paradoxalement une exclusion du reste de la société, des autres communautés : « They needed space of their own, in the mosque, in the portable prayer room at the university, here in the apartment on Marienstrasse.² » Dans cette communauté qui se forme au *jihad* et qui lutte en son nom, les membres agissent et pensent ensemble, jusqu'à fusionner pour ne former qu'un

¹ *Ibid.*, p.160.

² Don DeLillo, *Falling Man*, *op.cit.*, p.80. [trad.: « Ils avaient besoin d'un endroit à eux, à la mosquée, dans la salle de prière à mi-temps de l'université, ici dans l'appartement de Marienstrasse. », p.98.].

ordre, qu'un corps, qu'un esprit. C'est ce à quoi vise le premier récit, à Marienstrasse, l'évolution de la radicalisation de Hammad se traduit par sa capacité à fusionner avec les autres :

He was becoming one of them now, learning to look like them and think like them. This was inseparable from jihad. He prayed with them to be with them. They were becoming total brothers.¹

Des frères absolus donc, voilà comment se définit la communauté terroriste. Pour ne former qu'un, se projeter, se métamorphoser dans l'autre, dans autrui, « each man becomes the other, and the other still another, and then there is no separation.² » En tant que frères absolus, le deuxième micro-récit décrit qu'ils ressentent tous ensemble les mêmes choses, les mêmes émotions et la même énergie. Cette notion de collectif et de communauté s'intensifie par l'objet du complot qui se dessine, qui les relie, qui occupe leur centre :

They felt things together, he and his brothers. They felt the claim of danger and isolation. They felt the magnetic effect of the plot. Plot drew them together more tightly than ever.³

Le "plot", c'est-à-dire le « projet » de cette communauté est de lutter contre la menace qui pèse sur l'Islam, de lutter au nom de l'Islam contre l'américanisme ; leur but ultime est de tuer les Américains, individus et société corrompus qui menacent l'Islam par leur existence et leur modèle imposé au reste du monde. Car c'est dès leur premières rencontres à Marienstrasse en Allemagne que le récit fait part de leur lutte contre l'occidentalisation : « Everything here was twisted, hypocrite, the West corrupt of mind and body, determined to shiver Islam down to bread crumbs for birds.⁴ » Si la menace n'est pas provoquée directement, si elle est invisible,

¹ *Ibid.*, p.83. [trad. : « Il était en train de devenir l'un d'eux, il apprenait à être comme eux et à penser comme eux. Le djihad l'exigeait. Il priait avec eux pour être avec eux. Ils devenaient frères absolus. », p.102.].

² *Ibid.*, p.80. [trad. : « chaque homme devient l'autre, et l'autre un autre encore, et ensuite il n'y a plus de séparation. », p.99.].

³ *Ibid.*, p.174. [trad. : « Ils ressentait les choses ensemble, lui et ses frères. Ils ressentait l'appel du danger et de l'isolement. Ils ressentait l'attraction magnétique du projet. Le projet les soudait plus étroitement que jamais. », p.209.].

⁴ *Ibid.*, p.79. [trad. : « Tout ici était tortueux, hypocrite, l'Occident corrompu de corps et d'esprit, déterminé à réduire l'Islam en miettes de pain pour les oiseaux. », p.97.].

elle est pourtant bien présente pour ces frères absolus qu'ils ressentent comme une attaque. Leur lutte commence, pour ces frères absolus, envers les Américains qu'ils détestent le plus ; ils voient dans leur manière de vivre, plus qu'un vice, une domination du monde. Tuer les Américains est alors leur devoir, mission sur laquelle ils font serment dès leur arrivée aux Etats-Unis à Nokomis. Mais plus encore que la fusion du groupe, la puissance de cette communauté réside dans la croyance que la mort est plus puissante que la vie, et que mourir est de leur devoir dans la servitude de Dieu. Pour répondre aux interrogations d'Hammad, Amir explique que ce qui s'apparente à un suicide n'en est pas un, puisque cette mort est leur destin :

The end of our life is predetermined. We are carried toward that day from the minute we are born. There is no sacred law against what we are going to do. This is no sacred law against what we are going to do. This is not suicide in any meaning or interpretation of the word. It is only something long written. We are finding the way already chosen for us.¹

La signification de l'étymologie latine du destin, la fatalité (*fatum* : ce qui est déjà écrit) est employée ici pour désigner leur mort, symbole et force ultime du *jihad*.

Chez Fanny Taillandier, nous l'avons évoqué, la communauté se lit dans un réseau invisible et sans territoire : le récit Enthousiasme, le réseau Hamas. Mais la notion de communauté et de collectif ici, nous la retrouvons dans la formation de Mohammed Atta (« novice ») au *jihad* chez les Talibans. Dans ce chapitre 9 intitulé « Obéissance », la lutte terroriste se présente, paradoxalement ici encore, comme une lutte contre la modernité, symbole même de la puissance de l'Occident. Là encore c'est le pronom pluriel qui l'emporte, le « nous » des Talibans, le « nous » des fidèles contre le « tu » désignant le novice. Le récit, le discours des Talibans explique au novice les règles à suivre, obéir à Dieu pour ne pas déclencher sa colère, mais aussi et surtout pour entrer dans la communauté terroriste, exécuter les ordres du chef Oussama Ben Laden : « Avec nous, disent les talibans, tu apprendras le métier de combattant dans le sentier de Dieu que tu es venu chercher. Tu seras bon si tu appliques les

¹ *Ibid.*, p.175. [trad. : « La fin de notre vie est prédéterminée. Nous sommes emportés vers ce jour depuis l'instant où nous naissons. Il n'est pas de loi sacrée à l'encontre de ce que nous allons faire. Ce n'est pas un suicide, dans aucune acception ni interprétation du terme. C'est seulement une chose écrite depuis longtemps. Nous sommes en train de trouver la voie déjà choisie pour nous. », p.211.].

consignes.¹ » Sa mission est, comme les autres, de répandre la terreur dans les foyers (violer, tuer, saccager, mettre le feu), mais l'objectif principal est de prendre les télévisions et les mettre dans le pick-up. Car « les télévisions sont la porte d'entrée des démons dans les esprits, dans les sens, dans les foyers.² » La lutte consiste, dans un premier temps donc, à retirer toutes les télévisions des maisons vues comme des objets maléfiques, corrompus et qui incitent à la corruption. Les télévisions, ces objets du monde moderne et occidental, sont empilées les unes par-dessus les autres, elles « forment des colonnes irrégulières, dont les écrans aveugles réfractent, orange, le soleil du soir », mais de l'autre côté de la vallée d'où se situent les talibans, « les colonnes de télévisions semblent d'étranges tours parallèles et luisantes dans le ciel pur et la vallée déserte »³. Nous voyons d'emblée qu'il s'agit d'une préparation, voire d'un entraînement avec l'attentat à venir : la destruction des tours du WTC. Le but en effet, est d'ensuite tirer dans les télévisions, « une par une, d'abord celle du haut, puis celle d'en dessous, et ainsi de suite jusqu'en bas. Un tir en plein cœur de l'écran occasionne une belle explosion [...] »⁴. Les tours formées par les télévisions, les écrans qui explosent au tir, nous comprenons qu'il s'agit d'un premier essai, les écrans représentant ainsi la spectacularité de l'événement, « le ciel pur et la vallée déserte » rappelant, après-coup, le ciel bleu, sans nuages, du 11 septembre 2001. Mais nous pouvons aussi y voir une lutte contre l'occidentalisation, contre la modernité : retirer les télévisions des foyers et les détruire avant qu'elles ne corrompent par leurs écrans aveuglants.

L'imaginaire du terroriste mais aussi la figure même du kamikaze intrigant, fascinent. Convoqué dans les fictions de Don DeLillo et de Fanny Taillandier, le récit permet d'accéder par bribes à cet univers, explorant des imaginaires, des êtres complexes pris de contradictions, au même titre que Lucy et William dans *Par les écrans du monde*. Ces récits mettent en avant, surtout, la force du collectif, de la communauté terroriste et insèrent le discours du *jihad* au sein même de la fiction : lutter, entre autres contre l'occidentalisation du monde, contre la modernité qui attaque, de manière indirecte et invisible, l'Islam. La différence des récits entre les deux romans témoigne bien – par exemple, Amir a un caractère explosif, parle de manière franche et directe chez Don DeLillo, tandis que le même terroriste chez Fanny Taillandier est plutôt calme et discret – de la fictionnalisation de cet univers, et montre en outre qu'il suscite aussi l'imagination de sa configuration, jusqu'à en faire un mythe (« Bill Lawton »). Ainsi, non pas

¹ Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde*, *op.cit.*, p.185.

² *Ibid.*, p.184.

³ *Ibid.*, p.187.

⁴ *Ibid.*, p.188.

apporter une approche véridique de l'imaginaire et de l'univers terroriste, mais y accorder une place dans le récit car la nature de leurs attaques fascine et interpelle autant que le spectacle même de l'événement. Il s'agit aussi, pour la littérature, de s'intéresser à un univers et un mythe qui naît, ou du moins se confirme avec l'événement : un terrorisme de l'image spectaculaire et médiatique. L'exploration de cet univers, en lutte contre la modernité entre autres, amène ainsi la littérature à interroger ce monde moderne qui est touché et qui s'écroule le 11 septembre 2001.

3. L'univers du monde moderne : effondrement et reconfiguration d'une représentation du monde

Dans ce dernier point nous allons nous intéresser à l'aspect symbolique de l'événement qui a été relevé par des penseurs et critiques comme Jean Baudrillard, ou d'autres dans les *Cahiers de la médiologie* (le n°13 « La scène terroriste »¹ propose de nombreux articles analytiques sur le 11 septembre 2001), c'est-à-dire à « la mondialisation triomphante aux prises avec elle-même », à l'« effondrement symbolique de tout un système »². Il s'agit de voir comment ce discours critique et analytique s'est imposé à la littérature, soit dans la réflexion de l'écriture en amont (c'est le cas notamment pour Fanny Taillandier), dans la fictionnalisation et la configuration du récit, soit de manière accidentelle, implicite ou indirecte, c'est-à-dire entre les lignes du récit. Nous nous appuierons entre autres sur l'essai de Jean Baudrillard, déjà maintes fois cité dans ce travail. Dans un premier temps, nous verrons comment les œuvres du corpus mettent en jeu et en tension l'explosion de la conception du monde moderne. Ce procédé ne permet-il pas, alors, de proposer une reconfiguration du monde, du moins une reconfiguration de sa représentation ?

¹ *Cahiers de la médiologie*, n°13 « La scène terroriste », dir. Catherine Bertho Lavenir et François-Bernard Huyghe, Gallimard, 1^{er} semestre 2002 [disponible en ligne : <https://www.mediologie.org/ancien-site/cahiers-de-mediologie/>]

² Jean Baudrillard, *L'esprit du terrorisme*, *op.cit.*

a. « Soudain l'apothéose de la modernité qui s'autodétruit »¹

Spectacle de la terreur, de l'effondrement de la mondialisation dont les Etats-Unis représentent l'épicentre, spectacle d'une « superpuissance mondiale » qui « se [détruit] elle-même, se [suicide] en beauté »², spectacle choc où la modernité du monde se déploie sous ses plus belles performances et s'effondre du même coup. Ce que dit notamment Jean Baudrillard, c'est que le 11 septembre met fin à une représentation du monde en même temps qu'il l'exhibe, et que les instruments du pouvoir de cette modernité sont les outils de sa représentation ainsi que ceux de sa destruction. Selon lui, c'est un système et un ordre du monde qui sont exacerbés et remis en cause par le 11 septembre, et ce sont ces points là que nous allons développer à partir des œuvres de notre corpus, en particulier avec *11 septembre mon amour* et *Par les écrans du monde*.

Le 11 septembre 2001 marquant l'effondrement d'un système et d'un ordre du monde, nous en avons déjà un peu parlé à propos de l'effondrement de l'épopée américaine. En effet, rappelons-le, c'est une image d'ordre héroïque des Etats-Unis qui est bouleversée par l'événement : avec le 11 septembre, la représentation des Etats-Unis passe d'une image épique et de superpuissance vers un anti-américanisme et une image, peut-être parfaite, du chaos. Mais ce sont toutes les failles d'un tel système et d'ordre de grandeur qui se font jour. Car, outre la puissance symbolique financière et commerciale, « les deux tours du World Trade Center incarnaient parfaitement, dans leur gémellité justement, cet ordre définitif », de cette « puissance définitive »³. Chez Fanny Taillandier, cet ordre est représenté et incarné par Lucy qui effectue les algorithmes sans difficultés et était sur le point de proposer un algorithme capable de prévoir, non plus les risques, mais le danger, les probabilités du chaos à surgir. Or, Lucy est la marge d'erreur, et incarne de fait cet effondrement et l'échec d'un système : elle se retrouve, paradoxalement, sous les ruines du WTC, comme si le système s'effondrait sur elle-même car elle n'avait pas vu arriver les attaques du 11 septembre, ni pu les empêcher. Les failles du système se lisent également dans la présence des terroristes sur le sol américain depuis plusieurs mois. Ironie ou coup de théâtre, les terroristes ont attaqué avec les « armes de la puissance américaine » : « comble de ruse, ils ont même utilisé la banalité de la vie quotidienne américaine comme masque et double jeu » peut-on lire chez Jean Baudrillard. La littérature ne

¹ Johan Faerber, « Fanny Taillandier : « Soudain l'apothéose de la modernité qui s'autodétruit » (Par les écrans du monde) », entretien in *Diacritik*, op.cit.

² Jean Baudrillard, *L'esprit du terrorisme*, op.cit.

³ *Ibid.*

fait pas abstraction de cette stratégie terroriste : les personnages chez Don DeLillo et Fanny Taillandier se fondent dans la foule, le but étant de passer inaperçu, invisible. Par exemple, dans le deuxième micro-récit de *Falling Man*, lorsque les terroristes arrivent aux Etats-Unis :

They were clean-shaven now. They wore T-shirts and cotton slacks. Hammad pushed his cart down the aisle to the checkout and when he said something she smiled but did not see him. The idea is to go unseen.¹

La barbe taillée est un élément important par rapport au premier récit, et ce qui permet de passer inaperçu dans la société américaine. On retrouve la même précision chez Fanny Taillandier lorsque Atta arrive sur le continent américain : « sur la photo de son passeport vierge de tout visa, il s'est rasé la barbe.² » Les failles du système sont révélées dans la fiction de *Par les écrans du monde* au chapitre 10 « Combien de royaumes », lorsque l'Agent spécial compte le nombre de fois où Atta aurait pu être arrêté par les autorités fédérales, par les services secrets ou la cellule de contre-terrorisme. Car Atta suit une formation d'aviation, de pilotage, et conduit les avions américains d'un point A à un point B, sort et rentre dans le pays à plusieurs reprises : « Tout près d'eux, Atta évolue, va et vient, prépare. Il passe tellement inaperçu que c'est comme s'il n'existait pas.³ » Les terroristes passent si inaperçus que même l'informatique ne relève pas leur dangerosité. En effet, lorsque William interroge les agents de sécurité de l'aéroport, il remarque que la procédure a en effet été suivie à la lettre : les passagers étaient indiqués comme suspects, mais n'ayant pas de bagages et la procédure n'indiquant de relever que les bagages suspects, les terroristes sont montés à bord. Les agents ont donc bien respecté la procédure, les terroristes « l'ont respectée aussi, ils ont juste trouvé la faille : ne rien faire de suspect.⁴ » Le récit permet ainsi de montrer les failles dans le système, d'illustrer en quelque sorte les propos de Jean Baudrillard, puisque ses analyses s'incarnent ici dans des personnages, au sein d'une intrigue.

Mais ce 11 septembre 2001, « ce qui s'est écroulé : le monde dans lequel on se déplace en avion ou en ascenseur, où on vit suspendu hors du temps terrestre ; de quelques heures de

¹ Don DeLillo, *Falling Man*, *op.cit.*, p.172 [trad. : « Ils avaient le visage rasé de près, ç présent. Ils portaient des t-shirts et des pantalons en toile. Hammad poussait son chariot dans l'allée vers la caisse, et quand il lui adressa la parole elle sourit, mais elle ne le vit pas. Le principe est de passer inaperçu. », p.206.

² Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde*, *op.cit.*, p.211.

³ *Ibid.*, p.223.

⁴ *Ibid.*, p.152.

décalage horaire à quelques années de spéculation¹ » ; en un mot : le monde moderne. La banalité du quotidien, la puissance de l'industrie et de la technologie, – avions, ascenseur : symboles de la modernité employés ici comme outils de destruction par les terroristes – et les outils de transmission, symboles aussi de la puissance technologique (les télévisions et les téléphones mobiles). Les écrans sont omniprésents chez Fanny Taillandier : écrans télévisés, écrans de surveillance, écrans d'ordinateur, écrans de téléphones mobiles, etc., et tous signent un certain échec : par exemple de suivre Lucy dans le parking souterrain du WTC sur les écrans de surveillance, ou encore la trajectoire des avions détournés par les terroristes. Les terroristes, d'ailleurs, se sont réappropriés des objets voués à l'information et au divertissement en objets de terreur. En ce sens, les télévisions peuvent être entendues comme « la porte d'entrée des démons dans les foyers² », puisque les images des attaques qu'elles transmettent traumatisent les spectateurs. La télévision se trouve en tension le 11 septembre 2001, connectant deux imaginaires différents, détruisant du même coup la représentation symbolique et bénéfique de l'objet. La notion de modernité qui s'écroule à partir d'un objet se retrouve également chez Luc Lang. Il fait notamment l'apothéose des téléphones mobiles dans la toute première partie du texte. D'objets conçus pour relier les personnes à distance, ils deviennent ici des tombeaux de la mort, emprisonnant des voix d'outre-tombe :

Voilà ce qu'invente ce matin le mobile, le portable, le téléphone sans fil. La possibilité d'être appelé n'importe où par des voix d'outre-tombe, nos aimés, nos condamnés, qui ont aujourd'hui la dérisoire puissance de suspendre le cours du temps de leur voix tendre, enfermés qu'ils sont dans leur carlingue d'avion ou au sommet des tours, à presque 400 mètres d'altitude, déjà reclus au ciel.³

En somme, c'est une démythification de l'objet téléphone mobile que rend compte le texte de Luc Lang. Un objet là aussi de la communication moderne, dont sa puissance symbolique mute en objet tragique, annonçant la mort. Le téléphone mobile est aussi lié à la mort chez Fanny Taillandier : le récit s'ouvre, rappelons-le, sur le coup de fil du père qui appellent ses enfants pour les prévenir de sa mort à venir. C'est aussi avec un téléphone que Lucy éclaire l'espace

¹ *Ibid.*, p.165.

² *Ibid.*, p.184.

³ Luc Lang, *11 septembre mon amour*, *op.cit.*, p.17.

autour d'elle sous les ruines : elle ne peut pas appeler, l'objet perd toute utilité première et ne permet que de donner l'heure et d'éclairer un peu autour d'elle. Le téléphone est voué, imploré « comme un objet magique grâce auquel elle pourrait échapper à son corps et sortir de là, se métastaser à son tour en quittant l'endroit où elle se trouve. » Mais « trois notes aigües et indifférentes signalent l'échec de la transmission »¹, le téléphone annonce la mort, signe l'échec de la communication et ne permet, ici en l'occurrence, que d'éclairer le banc au-dessus de Lucy qui forme sa pierre tombale. La littérature démystifie donc des objets, symboles, du monde moderne : la télévision et le téléphone mobile, les avions et les ascenseurs, les deux tours jumelles les plus hautes au monde, signent tous l'échec et l'effondrement de la modernité comme mythe. C'est en ce sens que nous employons la formule de Fanny Taillandier dans l'entretien avec Johan Faerber pour *Diacritik* : le 11 septembre 2001, c'est « l'apothéose de la modernité qui s'auto-détruit »². Car en effet, ce que provoque l'événement du 11 septembre, c'est surtout un bouleversement dans la représentation du monde.

b. Vers une reconfiguration d'une représentation du monde ?

Dans un de ses articles, Jean-Marc Vernier qualifie les images de l'événement comme images absolues, comme Jean Baudrillard qualifie l'événement d'absolu. Rappelant dans son article que l'image télévisuelle est une représentation du monde et non pas *le* monde, *une* réalité construite et non pas *la* réalité, la particularité du direct le 11 septembre 2001 bouscule cette idée de représentation construite, artificielle, du monde. Ce que montrent ces images du 11 septembre, c'est une « image monde, une image qui met en cause la représentation de la mondialisation elle-même, avec toute sa force hégémonique et les enjeux qui l'accompagnent. » C'est notamment ce que nous avons démontré par l'effondrement de l'imaginaire et du mythe américains, à partir du moment où l'on considère la société américaine comme modèle et épicerie de la mondialisation. Il poursuit : « Les Twin Towers sont ainsi une application du principe de spectacularisation du monde. De ce point de vue, l'attentat est – en creux – une mise en question du modèle de représentation de notre monde. [...] Il s'agit, au fond, d'une image

¹ Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde*, *op.cit.*, p.121.

² Johan Faerber, « Fanny Taillandier : « Soudain l'apothéose de la modernité qui s'autodétruit » (Par les écrans du monde) », entretien in *Diacritik*, *op.cit.*

véhiculant la destruction d'une image symbolique. »¹ Ainsi, ce n'est pas tant un monde qui s'effondre avec les tours du WTC le 11 septembre 2001, que sa représentation, c'est-à-dire son image, celle qui nous est renvoyée, celle que nous nous faisons du monde et celle que nous recevons. Ce qui s'écroule avec la représentation (médiatique) de l'événement, c'est de « considérer les images comme les facettes d'un monde cohérent² ». Les images qui surgissent sur les écrans sont insaisissables et incompréhensibles parce qu'elles ne correspondent pas à l'image que nous pouvons avoir des Etats-Unis, ou autrement dit, du monde occidental. Le choc provoqué par les images doit se comprendre comme une désillusion, poussant à remettre en question d'autres représentations que l'on pensait inatteignables.

Ainsi, il semblerait que ce soit tout l'enjeu de la littérature, de proposer une reconfiguration de la représentation du monde. A la fin de son texte, Luc Lang se penche sur le défi que pose le monde à la littérature, c'est-à-dire de représenter le monde dans « l'actualité immédiate », sans recul et « contraints, sommés par le temps présent »³. A ne pas savoir comment *dire*, comment *écrire* une nouvelle représentation du monde, chez Don DeLillo la perception que nous en avons est alors remise en question, puisque *Falling Man* est le seul à s'étaler dans la période *post-9/11*. Au début du roman, lorsque Keith fuit le WTC, il est surpris de *voir* certaines choses pour la première fois, comme si celles-ci étaient enfin visibles pour ce qu'elles sont dans ce lieu en pleine destruction bientôt en ruines :

He crossed Canal Street and began to see things, somehow, differently. Things did not seem charged in the usual ways, the cobbled street, the cast-iron buildings. There was something critically missing from the things around him. They were unfinished, whatever that means. They were unseen, whatever that means, shop windows, loading platforms, paint-sprayed walls. Maybe this is what things look like when there is no one here to see them.⁴

¹ Jean-Marc Vernier, « L'"image-absolue" du 11 septembre 2001 : une image télévisuelle pas comme les autres », in *Quaderni*, n°48, « Le risque : les choix technopolitiques », automne 2002, p.60.

² Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde*, *op.cit.*, p.21.

³ Luc Lang, *11 septembre mon amour*, *op.cit.*, p.248.

⁴ Don DeLillo, *Falling Man*, *op.cit.*, p.5. [trad. : « Il traversa Canal Street et commença à voir les choses différemment, en quelque sorte. Les choses n'avaient plus la même intensité que d'habitude, la rue pavée, l'armature en fonte des bâtiments. Il manquait quelque chose d'essentiel aux choses qui l'entouraient. Elles étaient inachevées, pour ainsi dire. On ne les voyait pas, les vitrines des magasins, les plateformes de chargement, les murs bombés à la peinture. Peut-être est-ce ce à quoi ressemblent les choses quand personne n'est là pour les voir. », p.12.]

Ce que Keith décrit comme des éléments inachevés, invisibles en temps normal, sont désormais épuisés de signification, car la représentation du monde dans lequel ils prennent sens et *sont visibles*, s'effondre ici d'un seul coup. Ainsi, le roman propose de porter un nouveau regard sur ce qui entoure le personnage de Keith, et c'est ce procédé qui œuvre vers une reconfiguration de la représentation du monde. Dans le même temps, le roman remet en cause une représentation binaire du monde, opposant monde occidental et monde oriental, ainsi qu'une binarité au sein du monde occidental, une scission entre l'Amérique (Nina, Lianne) et l'Europe (Martin). Nous retrouvons cette scission, par exemple, lorsque Lianne imagine Martin être un terroriste, mais comme l'un des *leurs* :

Maybe he was a terrorist but he was one of ours, she thought, and the thought chilled her, shamed her – one of ours, which meant godless, Western, white.¹

Cette représentation binaire du monde dans l'imaginaire du personnage de Lianne l'effraie. Cette honte qu'elle ressent vis-à-vis de sa pensée témoigne également d'une prise de conscience d'une représentation du monde qui n'est plus, ou du moins, qui ne peut plus être, et qu'il faut reconfigurer. D'où l'importance, quelques mois plus tard (et trois ans après l'événement), de la présence de Lianne et de son fils Justin à une manifestation pacifique dans les rues de Manhattan contre la politique du gouvernement et la guerre en Irak.

Chez Fanny Taillandier, c'est une représentation en images du monde qui est remise en cause : les images ne peuvent suffire à elles-mêmes pour dire le monde, ou pour le montrer. C'est pourquoi les récits se multiplient dans le texte, afin de contre-carrer une représentation abstraite, figée du monde, pour raconter ce que l'image ne montre pas, mais aussi pour redonner un sens à des images *a priori* insaisissables. Si *Par les écrans du monde* fait le récit de la modernité qui s'effondre, des vestiges donc, le roman convoque toutefois en sa fin, une ouverture, une reconfiguration possible et nouvelle du monde : Lucy est finalement sauvée des ruines comme sauvée d'un autre temps, représentant et incarnant désormais un ancien monde. Mais l'espoir de sa survie et de son secours signifie et symbolise dans le roman l'espoir pour la construction d'un nouveau monde, d'une nouvelle représentation de celui-ci. Tandis que William attend Sally dans la voiture de police après la conférence de presse qu'elle a tenu à sa

¹ *Ibid.*, p.195. [trad. : « Peut-être était-il un terroriste mais il était l'un des nôtres, pensa-t-elle, et cette pensée la glaça, lui fit honte – l'un des nôtres, ce qui signifiait sans dieu, occidental, blanc. », p.234.].

place, et lorsqu'elle le rejoint, ils partent en route voir son père près du lac. Cette image de fin de roman fait écho aux fins de films notamment, où rouler en voiture à « la lumière du crépuscule¹ » symbolise l'espoir, la liberté, en route pour une nouvelle aventure, ou vers de beaux jours. Mais nous pouvons peut-être y lire une volonté de s'éclipser du monde (sa représentation, sa gestion, ses fonctions) pour aller vers une vie plus intime.

Ainsi, si c'est la représentation du monde, l'image du monde qui s'effondre, qui est détruite par l'événement du 11 septembre 2001, il revient à la littérature de créer de nouvelles images pour représenter le monde. Il ne s'agit pas, alors, de proposer une image qui règnerait comme modèle ou icône, mais au contraire plusieurs images, une multiplication d'images et de représentations du monde afin d'étendre et de déployer nos imaginaires.

C'est donc bien, encore une fois, l'effondrement d'un mythe et d'un univers qui est invité à lire dans les textes fictionnels de notre corpus : celui de la modernité. Nous avons montré à partir de quelques éléments d'analyses de Jean Baudrillard, que c'est un système et un ordre du monde qui s'effondrent. La littérature permet d'incarner cet effondrement dans des personnages, des objets, au travers d'un récit ou bien à travers une écriture qui se questionne – ce que nous avons démontrés. Elle crée en outre une image autre de celles du 11 septembre qui illustre les analyses critiques sur l'événement, que ce soit celles de Jean Baudrillard, de Jean-Marc Vernier, ou d'autres encore dans *les cahiers de médiologie*. C'est à partir de cette destruction et effondrement d'une représentation du monde que la littérature peut se nicher dans les failles révélées et produire de nouveaux discours sur le monde, à travers la fiction et l'imaginaire afin d'en déployer les multiples représentations.

*

* *

¹ Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde, op.cit.*, p.244.

CONCLUSION

« Parce qu'alors qu'en même temps que les mots venaient je m'efforçais de chasser les images, car les images sont plus méchantes que tout parce qu'elles volent votre imagination. ¹ »

C'est avec cette phrase, non pas issue d'un des textes de notre corpus ni même concernant l'événement du 11 septembre, que nous concluons. Issue du roman de Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, et prononcée par Jeff alors que tous les personnages sont à l'hôpital après le drame du stade du Heysel en 1985, elle n'est pas non plus sans lien avec l'événement, et avec notre présent travail effectué sur l'écriture du 11 septembre. Le roman, publié en 2006, traite du fait divers d'un mouvement de foule survenu dans une des tribunes du stade du Heysel en Belgique, lors de la finale du championnat d'Europe de football le 29 mai 1985. Le drame qui fait plusieurs morts est, tout comme le 11 septembre, filmé et diffusé en direct à la télévision et à la radio sous les yeux, et à l'écoute, de nombreux spectateurs à travers l'Europe. Non sans lien encore, Carine Capone rappelle que l'écriture du roman *Dans la foule* est propulsée par les images du 11 septembre 2001 vues par l'écrivain à la télévision :

L'écrivain Laurent Mauvignier rapporte avoir été frappé par une correspondance entre les images du 11 septembre 2001 passées en boucles, et celles du Heysel qu'il a vues lorsqu'il était jeune, et ont produit sur lui le même effet saisissant. [...] C'est ainsi que la violence des images du 11 septembre pour Laurent Mauvignier agit comme une sorte de déclencheur à l'origine du roman *Dans la foule*, publié en [2006].²

¹ Laurent Mauvignier, *Dans la foule* [2006], Paris, éditions de Minuit, coll. « Double », 2009, p.149.

² Carine Capone, *Frontières de l'événement, frontières de la littérature*, op.cit., p.478.

L'événement du 11 septembre et son appropriation par la littérature jouent ainsi le rôle de paradigme des fictions contemporaines sur l'événement, y compris pour l'appropriation d'un drame antérieur au 11 septembre comme c'est le cas ici pour le roman de Laurent Mauvignier.

Ainsi, que les images soient la source d'inspiration, influencent ou suscitent l'écriture, nous l'avons en partie démontré dans ce travail. Mais ce qui retient notre attention dans cette phrase prononcée par le personnage de Jeff – présent dans la tribune avec son ami Tonino qui est transporté aux urgences – alors qu'on lui demande de raconter ce qu'il s'est passé, c'est justement le caractère dangereux des images qui est ici souligné, leur capacité à faire écran au langage, à brouiller l'imagination. Car ce que nous avons démontré dans ce travail, c'est que l'écriture de l'événement du 11 septembre 2001 en littérature visait à déplacer la frontière sur laquelle échoue toute appropriation qu'évoque Jacques Derrida, la barrière que pose l'événement médiatique à toutes formes d'appropriation : celle d'imaginer et de créer.

Ainsi, chasser les images médiatiques, c'est-à-dire en les réhabilitant, en les réinsérant dans un contexte, c'est de cette manière que les œuvres de notre corpus se sont appropriées les images du 11 septembre 2001. C'est en effet à partir de sa médiatisation, de sa spectacularisation que nous avons abordé l'événement dans un premier temps. Il s'agissait tout d'abord d'analyser le caractère éminemment médiatique de l'événement, et par conséquent l'imaginaire médiatique forgé, constitué par les discours et les récits unilatéraux pour en démontrer la déconstruction de cet imaginaire. Nous avons alors analysé que les œuvres de notre corpus tendaient dans un premier temps à imiter cet imaginaire médiatique, à l'insérer dans leurs textes fictionnels que ce soit au travers de motifs, de discours, de schéma narratif ou d'images. La fascination pour les images médiatiques, entre sidération et obsession, s'est traduit en outre par leur caractère esthétique : nous l'avons vu, elles ont été qualifiées de belles images photogéniques, et ont évoqué pour beaucoup la notion du sublime.

Pour autant, et c'est ce que nous avons montré à partir du texte de Luc Lang, la littérature se heurte à ces images, à leur visionnage en boucle jusqu'à saturation et écœurement, et l'écriture mimétique de celles-ci devient alors problématique. Le texte de Luc Lang se heurte frontalement à la représentation mimétique médiatique de l'événement, vouant le langage à l'échec et rendant, en ce sens, l'appropriation du 11 septembre impossible. De même, le roman de Don DeLillo donne à ressentir, par la lecture, le trouble du langage qui affecte les personnages : énonciation et focalisation complexes, la lecture est un véritable travail pour le lecteur ou la lectrice. Ainsi, nous avons remarqué qu'à partir de l'essai de Don DeLillo écrit

peu de temps après l'événement, *In The Ruins of The Future*, qu'il s'agissait pour les œuvres de notre corpus de déconstruire l'imaginaire médiatique, de se glisser dans les failles du récit politico-médiatique du 11 septembre pour raconter d'autres histoires de l'événement, d'autres récits : des contre-narrations. L'écrivain américain appelait à la littérature, à toutes formes d'écriture, de ne pas sombrer dans le récit unilatéral de l'horreur et de la terreur mis en place par le gouvernement et les médias ainsi que par les terroristes. La contestation et la déconstruction de l'imaginaire médiatique sont donc au cœur des œuvres de notre corpus : récit du traumatisme dans *Falling Man*, récit de ce qui n'a pas fait images (« hors-champ ») dans *Par les écrans du monde* et récit alternatif de *11 septembre mon amour* qui aborde l'événement en parallèle du génocide des Indiens par les Américains au siècle dernier. Des œuvres qui, si elles reprennent certains éléments de l'imaginaire médiatique – car même en se positionnant contre ce discours, les écrivains sont profondément marqués par cet imaginaire et ne peuvent y faire abstraction, comme les images par exemple –, elles détournent le mythe forgé par les médias et l'instance politique, et éclatent du même coup le discours unilatéral (notamment par le biais de focalisations multiples au sein des œuvres). Dans une certaine mesure, elles vont jusqu'à retirer le caractère absolu de l'événement : ce sont surtout les œuvres de Don DeLillo et de Fanny Taillandier qui se sont employées à dépouiller l'événement de son absolutisme. Il s'agissait notamment de retirer l'exceptionnalité historique du 11 septembre en les réintroduisant dans un contexte, donc en établissant un *continuum historique* dans les fictions. Chez Don DeLillo, l'événement est encadré par deux événements, une explosion dans le parking du World Trade Center quelques années plus tôt, puis une prise d'otage dans une école en Russie trois ans après l'événement. Tandis que pour Fanny Taillandier, cette exceptionnalité historique est en partie réfutée par une recontextualisation des images et du traitement médiatique qui n'est pas nouveau : elle les relie à la guerre du Golfe aussi connue sous le nom de guerre en direct sur CNN, notamment à partir du personnage de William. Déconstruire l'imaginaire médiatique pour revenir à l'essence problématique de l'événement, c'est ce que nous avons montré dans un premier chapitre.

La déconstruction de l'imaginaire médiatique pose de façon inhérente les questions suivantes : en retirant toute médiatisation, que reste-t-il alors de l'événement, puisque nous avons admis qu'il était éminemment médiatique ? Et si, par cette déconstruction, ne demeure que des cendres, des ruines et un trou béant (des tours), autrement dit, du vide : que reste-t-il à écrire pour la littérature ?

C'est ainsi que notre citation du roman de Laurent Mauvignier placée en exergue de cette conclusion prend tout son sens. En effet, c'est en chassant et en déconstruisant les images (et l'imaginaire) médiatiques que les œuvres de notre corpus se sont appropriées l'événement. C'est-à-dire qu'elles ont puisé leur inspiration dans le vide imposé par la disparition des deux tours du World Trade Center pour créer d'autres récits à partir des images, et déployer les imaginaires sur le 11 septembre 2001 ainsi que sur le monde. C'est ce que nous avons démontré au cours du second chapitre de ce travail. Par opposition à Jacques Derrida, et suivant la réflexion de Carine Capone sur l'idée que la littérature s'arrête sur la frontière pour justement en exploiter son potentiel poético-esthétique, nous avons montré que la littérature déplaçait la frontière de l'impossible appropriation, la repoussait pour explorer les infinies possibilités que permettent la fiction, le romanesque et l'imaginaire. Car toute déconstruction, tout effondrement nécessite de façon logique une reconstruction.

Nous nous sommes intéressés dans un premier temps au déploiement de l'imaginaire sur l'événement dans les œuvres de notre corpus, c'est-à-dire aux modalités pour réintroduire de l'imaginaire, et toujours dans la même veine de contre-récits : de raconter des histoires autres. Ce sont donc les dispositifs romanesques et fictionnels qui explorent et s'aventurent dans le champ des possibles. Le roman permet d'explorer différents personnages qui incarnent, par fragment ou entièrement, l'événement ; ou bien, le dispositif romanesque permet de multiplier les intrigues secondaires aux côtés de la principale et donc de raconter plusieurs histoires. Cette démultiplication des récits permet ainsi d'éclater le dominant, et de réintroduire de l'imaginaire au cœur de l'événement. Mais c'est aussi de l'humain, de l'intime que les auteurs ont cherché à réintroduire dans l'écriture du 11 septembre : c'est pourquoi le dispositif romanesque était ici, selon nous, important à analyser, puisque les œuvres de notre corpus introduisent une dimension empathique plus ou moins importante en liant l'intime (récit à hauteur d'individus) au collectif (l'événement) – là où le discours médiatique ne semblait faire place qu'à une *catharsis* collective. Dans le même temps, et en corrélation avec le dispositif romanesque, l'univers fictionnel des œuvres du corpus exploite les infinies possibilités fictives, notamment en démultipliant les notions de réalité et de récit. Nous avons ainsi abordé la théorie des mondes possibles et des mondes multiples chez Fanny Taillandier, ou encore l'imagination des enfants dans *Falling Man* élaborant d'autres et de nouveaux récits sur les attaques (les tours ne sont pas tombées, les avions vont revenir et cette fois-ci les tours s'effondreront), ou bien d'autres fictions ou dispositions fictionnelles à partir des histoires racontées par les patients de Lianne atteints d'Alzheimer (*Falling Man*). C'est donc en réintroduisant de l'imaginaire, et en

déployant tous les possibles (romanesques, fictionnels), que la littérature peut *créer, produire, construire* un nouvel imaginaire. Nous avons alors analysé l'écriture *poïétique* de l'événement, au sens de poïen (fabrication, création) : c'est-à-dire que les œuvres de notre corpus offrent des relectures artistiques (artiste Falling Man et *ekphrasis* chez Don DeLillo), architecturales (emploi de l'isotopie de la construction et de l'architecture pour construire de nouveaux récits chez Fanny Taillandier ; architecture visuelle du texte chez Luc Lang) et métalittéraires de l'événement (supériorité narrative chez Don DeLillo et pouvoir de la phrase-événement), déployant alors tous les pouvoirs du texte littéraire et de la littérature. En outre, nous avons montré que le texte littéraire permet de passer d'un monde à l'autre, d'un imaginaire à l'autre notamment à partir du roman de Don DeLillo et de la phrase-événement du dernier chapitre, permettant à la focalisation du texte de basculer du point de vue du terroriste à celui de Keith, survivant des attaques.

Si la littérature déploie l'imaginaire de l'événement, elle s'intéresse aussi à d'autres imaginaires faisant parties du même monde, s'effondrant ou naissant avec l'événement. Les œuvres de notre corpus convoquent alors l'imaginaire et le mythe de l'épopée américaine, celui des terroristes et enfin l'imaginaire du monde moderne, tout en proposant une nouvelle représentation du monde. Dans cette dernière partie, nous nous sommes intéressés à un aspect plus critique abordé dans les œuvres de notre corpus, où le texte littéraire peut se lire comme un espace propice à la réflexion et à la connaissance.

C'est ainsi une partie de l'imaginaire de notre monde, de sa représentation, qui est convoquée au sein de ces textes. Dans un premier point, il s'agissait de montrer que l'imaginaire de l'épopée américaine – et plus largement, de la mondialisation et de l'occidentalisation, dont les Etats-Unis incarnent l'épicentre – s'effondrait avec l'événement pour laisser place à la montée d'un certain anti-américanisme. Puis, nous avons montré que l'écriture de l'événement en littérature permettait également de s'intéresser à la figure de l'altérité, à autrui : ici en l'occurrence, il s'agit des terroristes. Convoquant un imaginaire terroriste, ou suscitant l'imaginaire chez les Occidentaux (chez les enfants dans *Falling Man* par exemple), la figure du terroriste-kamikaze fascine autant qu'elle effraie. Les modalités de la fiction et des récits permettent ainsi d'approcher cet univers insaisissable régi par la force du collectif, de le rendre un peu plus familier, c'est-à-dire d'accéder au plus près d'une connaissance sans pour autant prétendre délivrer un récit véridique sur cet univers. Nous l'avons montré, les œuvres de notre corpus sont bien des fictions, et la différence de caractère du même terroriste (Amir /Atta) chez Don DeLillo et Fanny Taillandier en est l'illustre exemple. Enfin, le dernier univers convoqué

par la littérature ici est celui du monde moderne : entre effondrement d'un système et d'un ordre du monde, nous avons montré comment le 11 septembre 2001 mettait fin à une représentation (une image) du monde, provoquant une désillusion. Cet effondrement de la représentation du monde moderne s'accompagne des deux imaginaires convoqués en amont : celui de l'effondrement de l'épopée américaine et de la mondialisation, ainsi que de la naissance de l'imaginaire terroriste, d'une terreur par l'image. Par l'échec d'un système et des symboles de la modernité, c'est tout un mythe qui n'est plus, une image du monde qui éclate. Ainsi, nous avons essayé de montrer que la littérature tendait vers une reconfiguration du monde, c'est-à-dire en proposant une ou des nouvelle(s) représentation(s) du monde à travers de multiples lectures ou micro-lectures, en un mot : par l'imaginaire. En un sens, c'est ce que nous avons démontré tout au long de ce travail.

Afin de lutter contre le figement des images, qu'elles soient fixes ou mobiles, afin de proposer de nouvelles images pour représenter le monde, il s'agit de prime abord pour la littérature de chasser celles qui « volent l'imagination ». Si les premières images du 11 septembre 2001 ont sidéré, si beaucoup ont cru y voir un dépassement du réel sur la fiction, c'est parce que l'image – disons presque invincible – que l'on pouvait avoir des Etats-Unis ne correspondait pas aux images de désordre et de chaos qui étaient projetées sur les écrans. Mais chasser les images du 11 septembre ce n'est pas en faire abstraction, car nous l'avons dit, les images *font* de ces attaques un *événement* (médiatique). Faire abstraction des images serait ainsi faire abstraction de l'événement, et donc du réel. Chasser les images en ce sens, c'est donc bien déconstruire le discours et l'imaginaire médiatiques dans lesquels elles sont investies, et proposer de nouvelles histoires, de nouveaux récits *avec* ces mêmes images. Ainsi se noue le paradoxe, ou la tension des images de l'événement dans la littérature : pour écrire sur les images, il faut à la fois écrire sans et avec elles. Pour raconter de nouvelles histoires, pour que *les mots viennent*, il faut chasser les images qui font justement écran au langage, qui empêchent par leur excès toute nouvelle représentation, imagination et récit, mais non pas entièrement car elles font partie intégrante de l'événement. Nous l'avons dit, les images ont suscité l'écriture des œuvres de notre corpus : pour Luc Lang c'est la médiatisation en direct qui interpelle, pour Don DeLillo c'est une photographie *a posteriori* d'un homme en costume marchant avec un attaché-case qui nourrit la fiction de *Falling Man*, et pour Fanny Taillandier ce sont des images d'abord incompréhensibles qui suscitent, des années plus tard, des interrogations, une enquête fictive : *Par les écrans du monde*. Or, si l'enjeu de l'écriture du 11 septembre réside dans l'écriture de contre-récits, c'est-à-dire de renoncer à la spectacularisation de l'événement, elle

se trouve toutefois prise dans un paradoxe. Quand bien même la littérature ne souhaite pas, ici, réintroduire les images de l'horreur et du spectacle, celles-ci sont profondément ancrées dans l'imaginaire des auteurs, et surviennent de temps à autres, *adviennent* dans le récit. Et quand bien même la littérature tend à démultiplier les imaginaires (et donc les images) du monde pour ne pas figer sa représentation, tous ces imaginaires convergent vers un même point, un même nœud, vers les mêmes images : celles du 11 septembre 2001, autrement dit, aux mêmes images initialement problématiques, énigmatiques. Nous pouvons alors nous poser la question suivante : la littérature se saisit-elle de ce paradoxe des images, ou bien, au contraire, est-elle emprisonnée, enclavée dans ce paradoxe ? La boucle, la dimension cyclique qui ressort des œuvres de notre corpus, serait-ce là, la métaphore, *l'image* du paradoxe dont la littérature cherche à se défaire, à se libérer ?

*

* *

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres principales du corpus

DE LILLO Don, *Falling Man* [2007], London, Picador, 2011, 245p.

_____, *L'Homme qui tombe* [trad. Marianne Véron], Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2010, 295p.

LANG Luc, *11 Septembre mon amour*, Paris, Stock, 2003, 248p.

TAILLANDIER Fanny, *Par les écrans du monde*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2018, 253p.

Œuvres secondaires sur le 11 septembre

BAUCHAU Henry, *Petite suite au 11 septembre 2001 suivi de Mandala pour un poème*, Bruxelles, Le Grand Miroir, 2003.

BEIGBEDER Frédéric, *Windows on the World*, Paris, Grasset, 2003, 373p.

BOUVET Patrick, *Direct*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2002, 106p.

FIAT Christophe, *New York 2001*, Romainville, Al Dante, « Niok », 2001.

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

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

VINAVER Michel, *11 septembre 2001*, Paris, L'Arche, 2002, 71p.

110 Stories : New York Writes After September 11, éd. Ulrich BAER, New York, NY : New York UP, 2002.

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

Bibliographie critique des auteurs des corpus :

BUSNEL François, « Don DeLillo. « Mes romans examinent l'impact de l'Histoire sur la vie » », entretien de François Busnel avec Don DeLillo, *Lire*, n°364, avril 2008, p.92-97.

DAANOUNE Karim, *L'écriture de l'événement dans la fiction de Don DeLillo*, Thèse de doctorat en études anglophones, soutenue en 2014 à Bordeaux 3, école doctorale Montaigne-Humanités.

FAERBER Johan, « Fanny Taillandier : « Soudain l'apothéose de la modernité qui s'autodétruit » (Par les écrans du monde) », *Diacritik*, « Rentrée littéraire 2018 », 16 août 2018. [<https://diacritik.com/2018/08/16/fanny-taillandier-soudain-lapothese-de-la-modernitequisautodetruit-par-les-ecrans-du-monde/>]

TREGUER Florian, *Terreur, trauma, transferts : l'écriture de l'événement dans Falling Man de Don DeLillo*, Paris, CNED PUF, 2015, 223p.

Littérature

Sur l'événement :

CAPONE Carine, *Frontières de l'événement, frontières de la littérature. L'appropriation de l'événement dans la littérature des années soixante à nos jours. (Marguerite Duras, Claude Simon, Emmanuel Carrère, Laurent Mauvignier)*, Thèse dirigée par Dominique Viart, soutenue le 3 décembre 2015 à l'Université Paris Nanterre, 571p.

PARISOT Yolaine et PLUVINET Charline (dir.), *Pour un récit transnational. La fiction au défi de l'histoire immédiate*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, 361p.

Sur le 11 septembre 2001 :

CAPONE Carine, « Face au 11 septembre : trouver sa place », in *Écrire le présent*, RUBINO Gianfranco et VIART Dominique (dir.), Paris, Armand Colin, coll. « Recherches » 2013, p.105-120.

COLARD Jean-Max, « L'écrit, l'écran : *Direct* de Patrick Bouvet, in *Ecrire le présent*, RUBINO Gianfranco et VIART Dominique (dir.), Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2013, p.93-104.

CRUMIERE Christelle, « Les récits médiatiques du 11 septembre, entre tentatives historicistes et tentations mythiques », in *Fictions et images du 11 septembre 2001*, GERVAIS Bertrand et TILLARD Patrick (dir.), Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », vol. 24, 2010, p.39-58.

GERVAIS Bertrand et TILLARD Patrick (dir.), *Fictions et images du 11 septembre 2001*, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », vol. 24, 2010, 216p. [En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain : <<http://oic.uqam.ca/fr/publications/fictions-et-images-du-11-septembre-2001>>. Consulté le 19 mars 2019.]

LAMBERT Jérémie, « L'écrivain, voix de la communauté brisée. *Petite suite au 11 septembre* d'Henry Bauchau et *11 septembre 2001* de Michel Vinaver », in *Pour un récit transnational. La fiction au défi de l'histoire immédiate*, Yolaine Parisot et Charline Pluvinet (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, p.137-149.

Divers :

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double* [1938], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, 256p.

Sciences humaines et sociales, philosophie, médias

Ouvrages :

DAYAN Daniel (dir.), *La terreur spectacle. Terrorisme et télévision*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, coll. « médias recherches », 2006, 320p.

RICOEUR Paul, *Temps et Récit*, t.1 [1983], Paris, Seuil, coll. « Point Série Essais », 1991, 404p.

_____ *Temps et Récit*, t.2 [1984], Paris, Seuil, coll. « Point Série Essais », 1991, 298p.

_____ *Temps et récit*, t.3 [1985], Paris, Seuil, coll. « Point Série Essais » 1991, 533p.

Articles :

BADUEL Pierre-Robert, « Les médias et la production du réel. L'exemplarité de la seconde guerre du Golfe », in *Revue du monde musulman et de la méditerranée*, n°68-69 *Etats modernes, nationalismes et islamismes*, 1993, p.265-274 [En ligne : https://www.persee.fr/doc/remmm_0997-1327_1993_num_68_1_2572].

MERCIER Arnaud, « Médias et violence durant la guerre du Golfe », *Cultures & Conflits*, 9-10, printemps-été 1993, [En ligne le 04/03/2005 : <http://journals.openedition.org/conflits/296>].

MORIN Edgar, « Le retour de l'événement », in *Communications*, N°18, 1972, p.6-20 [http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1972_num_18_1_1254].

MURAT Pierre, « Divine Surprise », in *Cahiers de la médiologie*, n°13 « La scène terroriste » coordonné par Catherine Berthot Lavenir & François-Bernard Huyghe, 2002,[en ligne].

NORA Pierre, « L'événement monstre », in *Communications*, N°18, 1972. L'événement, p.162172, [en ligne : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1972_num_18_1_1272].

Corpus médiatique

Audiovisuel :

INA Société « 11 septembre 2001 attaque du World Trade Center | Archives INA », en ligne sur *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=nw5ai7BfJNc>

« Discours prononcé par le président des Etats-Unis Georges W. Bush le soir 11 septembre 2001 depuis la Maison Blanche », disponible en ligne sur le site *20 Minutes* depuis le 11.09.2006, [consulté le 27.11.2018 sur <https://www.20minutes.fr/monde/107840200609111septembre-2001-9-11-discours-de-bush-apres-les-attentats> (version originale disponible sur <http://www.september11news.com/PresidentBush.htm>)].

Presse écrite :

DELILLO Don, "In The Ruins Of The Future", *The Guardian* [*Harper's magazine*], 22/12/2001, [En ligne: <https://www.theguardian.com/books/2001/dec/22/fiction.dondelillo>]. trad. Marianne Véron, « Dans les ruines du futur », in *Libération*, 15/12/2001, [En ligne : https://www.liberation.fr/cahier-special/2001/12/15/dans-les-ruines-du-futur_387298].

JULY Serge, « Le nouveau désordre mondial », *Libération*, 13 septembre 2001.

LESER Eric, « Des milliers de morts, sans doute, dans les décombres des tours jumelles », *Le Monde*, 13 septembre 2001, p.4.

Réflexions critiques et théoriques

Thèses :

LAMY Aurélia, *La médiatisation de l'Apocalypse. Le traitement médiatique des attentats du 11 septembre 2001 aux États-Unis dans la presse et à la télévision françaises (11-18 septembre 2001)*. Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication. Soutenue en 2005 à l'université Paul-Verlaine Metz.

Ouvrages, articles, revues, sites internet :

BAUDRILLARD Jean, « L'esprit du terrorisme », *Le Monde*, 3 novembre 2001.

DERRIDA Jacques, HABERMAS Jürgen, BORRADORI Giovanna, *Le "concept" du 11 septembre : dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 2005, 243p.

The Lower Project Manhattan 2007-2010 : processus de fictionnalisation et de mythification des événements du 11 septembre. <http://lmp.uqam.ca/>

Sur les images :

CHEROUX Clément, *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2009, 132p.

FRODON Jean-Michel, « A Manhattan, la puissance abstraite des images », *Le Monde*, 13 octobre 2001.

GUERRIN Michel, « Photos ou vidéos : la catastrophe de New York inaugure un nouveau rapport à l'image », *Le Monde*, 14 septembre 2001, p.19.

_____, « Les morts sans visage du World Trade Center », *Le Monde*, 21 septembre 2001, p.14.

_____, « La guerre des images de New York dynamise les agences photographiques, *Le Monde*, 29 septembre 2001, p.20.

JUNOD Tom, « The falling man », *Esquire*, vol.140, n°3, septembre 2003, [<https://classics.esquire.com/the-falling-man>].

VERNIER Jean-Marc, « L' " image-absolue " du 11 septembre 2001 : une image télévisuelle pas comme les autres », in *Quaderni*, n°48, Automne 2002. Le risque : les choix technopolitiques. p. 53-6 [http://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_2002_num_48_1_1741].

Filmographie :

NAUDET Jules et Gédéon, *9/11*, 2001, durée 1h52.

MOORE Michael, *Fahrenheit 9/11 : Confidentiel*, 2004, durée 1h57.

The Falling Man | Behind The Photo | 100 Photos | TIME, YouTube, 08/09/2016 [https://www.youtube.com/watch?time_continue=239&v=SMDkvJRHaNM].

CNN "9/11: Second plane hits South Tower" (9/11: second avion percute la tour sud [ma traduction]), *YouTube*, 9 septembre 2011 : <https://www.youtube.com/watch?v=sBciZFE8IAw>

Autres références d'ouvrages et d'articles non cités

Ouvrages / Thèses :

ARQUEMBOURG-MOREAU, Jocelyne, *Le Temps des évènements médiatiques*, Bruxelles, de Boeck, 2003, 116p.

BOISSET Emmanuel et CORNO Philippe (dir.), *Que m'arrive-t-il ? littérature et événement, actes du Colloque Jeunes chercheurs Littérature et événement, organisé par le CELAM-Rennes2, les 4, 5 et 6 mars 2004*, Rennes ; Presses universitaires de Rennes, 2006, 301p.

DAVO Yves, *New York, 11 septembre 2001 : la fiction étasunienne à l'épreuve du choc*, Thèse en Etudes Anglophones, Ecole doctorale Montaigne-Humanité, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2013.

DEBRAY Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2001, 555p.

DIDIER Alexandre, FREDERIC Madeleine, PARENT Sabrina et TOURET Michèle (dir.), *Que se passe-t-il ? Évènement, sciences humaines et littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, 253p.

LAVOCAT Françoise, *Fait et Fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2016, 618p.

LITS Marc, *Du 11 Septembre à la riposte : les débuts d'une nouvelle guerre médiatique*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Médias-recherches Etudes », 2004, 153p.

MONDZAIN, Marie José, *L'image peut-elle tuer ? (2002)*, Paris, Bayard, coll. « Le temps d'une question », 2009, 105p.

ROMANO Claude, *L'Évènement et le monde*, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », Paris, 1998, 293p.

_____, *L'Évènement et le temps*, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », Paris, 1999, 312p.

RUBINO Gianfranco et VIART Dominique (dir.), *Ecrire le présent*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2013, 254p.

Articles :

BARTHES Roland, *L'écriture de l'événement*, in *Communications*, n°12, 1968. « Mai 1968. La prise de la parole ». p.108-112 [disponible en ligne : persee.fr]

_____, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications*, n°8, 1966, p.1-27 [https://www.persee.fr/docAsPDF/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113.pdf]

CHUPIN Yannicke, « *Falling Man*, ou les vertus de la lecture spiralée de l'événement historique », *Études anglaises*, vol.68, n°3, 2015, p.284-295 [<https://www.cairn.info/revueetudesanglaises-2015-3-page-284.htm>].

COLOMBANI Jean Marie, « Nous sommes tous américains », *Le Monde*, 13 septembre 2001, p.1.

DEBRAY Régis, « Le passage à l'infini », in *Cahiers de la médiologie*, n°13 « La scène terroriste » coordonné par Catherine Berthot Lavenir & François-Bernard Huyghe, 2002, [en ligne: http://www.mediologie.org/ancien-site/cahiersdemediologie/13_terrorisme/sommaire13.html].

DULONG Annie, « Une terreur par l'image », *E-rea* [En ligne : 9.1 | 2011, mis en ligne le 11 septembre 2011, consulté le 20 février 2019. URL : <http://journals.openedition.org/erea/2050>].

DUTHEIL Guy, « Aucune images des victimes des attentats n'a été mise à la disposition des télévisions étrangères », *Le Monde*, 19 septembre 2001, p.10.

FAURE Jean, « Les Américains et nous », *Le Monde*, 17 septembre 2001, p.18.

GERVAIS Bertrand « Déjouer le spectacle de la violence. Représenter les événements du 11 septembre 2001 », *E-rea* [En ligne : 9.1 | 2011, mis en ligne le 11 septembre 2011, consulté le 20 février 2019. URL : <http://journals.openedition.org/erea/1944>].

GRAVEL Jean-Philippe, « Temps Ground Zero. Don DeLillo et la “contre-narration” du 11 septembre dans *Falling Man* », in *Fictions et images du 11 septembre 2001*, GERVAIS Bertrand et TILLARD Patrick (dir.), Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », vol. 24, 2010, p.87-99.

HANOT Muriel, « Directs », in *Cahiers de la médiologie*, n°13 « La scène terroriste » coordonné par Catherine Berthot Lavenir & François-Bernard Huyghe, 2002 [en ligne].

HUGUES Gérard, MATHE Sylvie et PHELAN Richard, *Regards croisés sur le 11 Septembre*, numéro spécial de la revue en ligne *E-rea*, 11 septembre 2011, [En ligne : <http://imp.uqam.ca/dossier-th%C3%A9matique/erea-regards-crois%C3%A9s-sur-le11septembre> et/ou : <https://journals.openedition.org/erea/1869>].

JARZOMBECK Marc, « L'onde traumatique », in *Cahiers de la médiologie*, n°13 « La scène terroriste » coordonné par Catherine Berthot Lavenir & François-Bernard Huyghe, 2002, [en ligne].

KOUCHNER Bernard, « La pathologie du monde », *Le Monde*, 14 septembre 2001, p.18.

LAGADEC Aurélie, « 11 Septembre 2001 de Michel Vinaver. Une reconstruction testimoniale dans un espace polyphonique », in *Fictions et images du 11 septembre 2001*, GERVAIS Bertrand et TILLARD Patrick (dir.), Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », vol. 24, 2010, p.167-172.

LEGAULT Jean-François, « Où étiez-vous le 11 septembre 2001 ? », *E-rea* [En ligne 9.1 | 2011, mis en ligne le 11 septembre 2011, consulté le 18 mars 2019. URL : <http://journals.openedition.org/erea/2014>].

LEROY Jean-François, « Le prix de l'image », in *Cahiers de la médiologie*, n°13 « La scène terroriste » coordonné par Catherine Berthot Lavenir & François-Bernard Huyghe, 2002, [en ligne].

MERZEAU Louise, « Une pathologie de la médiation », in *Cahiers de la médiologie*, n°13 « La scène terroriste » coordonné par Catherine Berthot Lavenir & François-Bernard Huyghe, 2002, [en ligne].

NAKAD Nahida, « 'Le Loup et l'agneau...' disait Ben Laden », in *Cahiers de la médiologie*, n°13 « La scène terroriste » coordonné par Catherine Berthot Lavenir & François-Bernard Huyghe, 2002, [en ligne].

SERMON Julie, « 11 septembre 2001, de Michel Vinaver. Irreprésentable ? », *Agôn* [En ligne], Dossiers, (2011) HS n° 1 : Mettre en scène l'événement, 11 septembre 2001 de Michel Vinaver, mis à jour le : 01/03/2012, [<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1750>].

SICARD Monique, « Babette et Banania : qu'est-ce qu'une violence par l'image ? », in *Cahiers de la médiologie*, n°13 « La scène terroriste » coordonné par Catherine Berthot Lavenir & François-Bernard Huyghe, 2002, [en ligne].

THEVAL Gaëlle, « « En face / d'événements / en face / des gens / et toujours la télévision / entre nous ». Le 11 septembre 2001 vu par deux poètes contemporains (Patrick Bouvet, Christophe Fiat) », *TRANS-* [En ligne], 10, 2010, [mis en ligne le 08 juillet 2010, consulté le 13 mai 2019, <http://journals.openedition.org/trans/382>]

TISSERON Serge, « Logiques du clivage », in *Cahiers de la médiologie*, n°13 « La scène terroriste » coordonné par Catherine Berthot Lavenir & François-Bernard Huyghe, 2002, [en ligne].

Podcast :

RICHEUX Marie, « Fanny Taillandier : le mystère du kamikaze », émission *France Culture*, « Par les temps qui courent », 02/10/2018, [<https://www.franceculture.fr/emissions/par-lestempsqui-courent/fanny-taillandier>].