

Annie Dulong
Université du Québec à Montréal

Géographie de l'imaginaire.
Falling Man et
le roman du 11 septembre

Dès les premiers jours, pour ne pas dire les premières heures, après les attentats du 11 septembre 2001, les écrivains furent interpellés, comme si, devant les images si fortes de cette journée, seule la littérature pouvait permettre de redonner forme et sens à l'événement. Avec les années, l'attente pour « LE roman du 11 septembre¹ », au lieu de s'apaiser, s'est aiguisée. Du roman, les critiques souhaitent qu'il fasse ce que les journalistes, les politiciens et les philosophes, peut-être, n'ont pu accomplir : donner de la cohérence à l'événement. Raconter ce qu'il est impossible de savoir avec certitude, aussi. Mais les quelques centaines de romans² publiés depuis 2002

1. Chantal Guy, « LE roman du 11 septembre », *La Presse*, 6 août 2008, p. PLUS4.

2. Pour un aperçu du corpus, consulter le site du groupe de recherche Lower Manhattan Project qui répertorie les romans, essais, œuvres d'art et œuvres cinématographiques créés en réponse aux attentats du 11 septembre, <http://imp.ericlint.uqam.ca/> (30 janvier 2010).

n'ont pas réussi à satisfaire l'impatience des critiques et à correspondre à ce nouveau « canon³ ». La question se pose donc : que serait le roman du 11 septembre? Quels seraient les traits pour le définir? Un rapport à l'histoire et à ses modifications, comme dans *Man in the Dark*⁴ de Paul Auster, où le lecteur est confronté à deux temporalités, l'une de l'après-11 septembre, l'autre, apocalyptique et uchronique, où le 11 septembre n'a pas eu lieu mais où les États-Unis sont aux prises avec une guerre civile suite à l'élection contestée de Bush en 2000? Un imaginaire apocalyptique comme dans *The Road*⁵, de Cormac McCarthy, où la catastrophe n'est jamais nommée, mais où, parce que nous savons qu'il a été publié après le 11 septembre, nous ne pouvons faire autrement que de tisser des liens entre événement et représentation? Il est également possible d'imaginer que le roman du 11 septembre sera centré sur la seule journée de l'événement, comme *A Day at the Beach*⁶ de Helen Schulman et *Windows on the World*⁷ de Frédéric Beigbeder. Mais peut-être cherche-t-on un traitement spécifique, une approche pointue ou globalisante, politique ou philosophique? Ou encore intimiste, comme *The Writing on the Wall*⁸ de Lynne Sharon Schwartz, *Sorrows of an American*⁹, de Siri Hustvedt, ou le très apprécié *Extremely Loud and Incredibly Close*¹⁰ de Jonathan Safran Foer? Préfère-t-on un roman

3. Laura Frost, « Afterwords », *Bookforum.com*, décembre-janvier 2010, http://www.bookforum.com/inprint/016_04/4667 (30 janvier 2010).

4. Paul Auster, *Man in the Dark*, New York, Henry Holt and Company, 2008, 180 p.

5. Cormac McCarthy, *The Road*, New York, Vintage International, 2006, 287 p.

6. Helen Schulman, *A Day at the Beach*, New York, Houghton Mifflin Company, 2007, 214 p.

7. Frédéric Beigbeder, *Windows on the World*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, 367 p.

8. Lynne Sharon Schwartz, *The Writing on the Wall*, New York, Counterpoint, 2005, 295 p.

9. Siri Hustvedt, *Sorrows of an American*, New York, Henry Holt and Company, 2008, 320 p. Version française : *Élégie pour un Américain*, traduit par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, coll. « Lettres anglo-américaines », 2008, 399 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention EA.

10. Jonathan Safran Foer, *Extremely Loud and Incredibly Close*, New York, Houghton Mifflin Company, 2005, 368 p.

qui place l'événement comme un point de départ qui n'en est pas un, ainsi qu'on le lit dans *A Disorder Peculiar to the Country*¹¹ où Ken Kalfus montre que si le 11 septembre peut changer la donne socialement, politiquement, et même dans la vie des gens, il ne change au fond pas grand-chose à la bêtise humaine? *Falling Man*¹² de Don DeLillo, construit autour de la figure de l'homme qui tombe, est-il davantage un roman du 11 septembre que *Cosmopolis*¹³ qui situe son action en 2000, mais où l'on ne peut s'empêcher de deviner l'ombre du 11 septembre dans une phrase comme celle-ci : « You live in a tower that soars to heaven and goes unpunished by God¹⁴ »?

Je ne prétendrai pas parvenir à une définition stable et définitive de ce que serait le roman du 11 septembre, d'abord parce que le cadre du présent article ne le permettrait tout simplement pas : il faudrait plus de temps, le temps d'aborder les multiples approches de l'événement en général et du 11 septembre en particulier, la construction des figures récurrentes, de même que des aspects en apparence extérieurs au texte qui déterminent néanmoins la construction de cet imaginaire, comme la diffusion des images répétitives, la cristallisation des discours politiques et sociaux, l'héroïsation comme réponse à l'impuissance, etc. Mais surtout, et ce malgré la hâte des critiques et des littéraires, il appert évident que le roman du 11 septembre est encore en cours d'écriture et n'a pas atteint de forme stable. S'il y a cohérence dans la construction de certains motifs, ou minimalement dans leur présence au sein des œuvres, il n'en demeure pas moins que, un peu moins de dix ans après la chute du World Trade Center, la distance temporelle manque toujours. Je voudrais toutefois proposer une réflexion sur un aspect important des

11. Ken Kalfus, *A Disorder Peculiar to the Country*, New York, HarperCollins Publishers, 2006, 237 p.

12. Don DeLillo, *Falling Man*, New York, Scribner, 2007, 256 p.

13. Don DeLillo, *Cosmopolis*, New York, Scribner, 2007, 209 p.

14. *Ibid.*, p. 103 : « Vous vivez dans une tour qui s'élève vers le paradis et qui reste impunie par Dieu ». [je traduis]

stratégies narratives de cette littérature émergente : les liens qui s'y établissent entre le trauma et la mémoire. Le roman du 11 septembre, peut-être parce qu'il traite d'un événement historique, ne semble pouvoir faire l'économie d'un rapport particulier à la mémoire. C'est le cas avec *Compter jusqu'à cent*¹⁵ de Mélanie Gélinas, avec *Extremely Loud and Incredibly Close* de Jonathan Safran Foer, avec *Windows on the World, Sorrows of an American, The Writing on the Wall*, et plusieurs autres. Je me concentrerai toutefois sur *Falling Man* de Don DeLillo, publié en 2007. L'œuvre de DeLillo a cette particularité de construire la mémoire du 11 septembre par des déplacements centrés sur le refus ou l'impuissance de raconter l'événement : le New York de DeLillo se présente comme une géographie variable où Central Park forme une zone tampon pour le personnage principal entre les deux personnes qui, elles, peuvent raconter. Keith Neudecker a survécu à l'effondrement de la tour Nord du World Trade Center. Son appartement du quartier financier étant inaccessible, Keith se présente à l'appartement qu'il habitait avec sa femme, Lianne, et leur fils jusqu'à leur séparation. Alors qu'il tente de réintégrer la vie avec sa femme, Keith se lie à Florence qui a elle aussi survécu à l'écrasement de la tour Nord. Unis par leur expérience, Keith et Florence seront, très brièvement, amants. Le roman se construit autour de ces relations marquées par le silence : Keith et Lianne, Keith et Florence, Lianne et le groupe de personnes âgées atteintes d'Alzheimer qu'elle accompagne par un atelier d'écriture. Ce n'est pas Keith qui dit ce qu'il a vu, c'est Florence, de l'autre côté du parc, qui raconte pour les deux. Et même si Lianne était loin des tours, c'est bien par elle qu'est véhiculée l'anxiété des souvenirs. Le roman de DeLillo, semblable en cela à plusieurs romans du 11 septembre, confronte la figure de l'homme qui tombe à travers à la fois les souvenirs refoulés de Keith et le personnage d'un artiste qui reproduit une image célèbre des attentats, la photographie de Richard Drew montrant l'une des victimes du World Trade Center. Au terme de cette étude de *Falling Man*, il s'agira de voir comment la fin du roman représente le rapport

15. Mélanie Gélinas, *Compter jusqu'à cent*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Première impression », 2008, 335 p.

problématique à la mémoire à travers une stratégie narrative qui fusionne deux trames narratives, recentre le trauma et reconstruit le souvenir de l'événement précisément par le biais de cette figure.

L'impossibilité du récit

The cellphones, the lost shoes, the handkerchiefs mashed in the faces of running men and women. The box cutters and credit cards. The paper that came streaming out of the towers and drifted across the river to Brooklyn backyards, status reports, résumés, insurance forms. Sheets of paper driven into concrete, according to witnesses. Paper slicing into truck tyres, fixed there.

These are among the smaller objects and more marginal stories in the sifted ruins of the day. We need them, even the common tools of the terrorists, to set against the massive spectacle that continues to seem unmanageable, too powerful a thing to set into our frame of practiced response¹⁶.

Don DeLillo

« In the ruins of the future »

Le 22 décembre 2001, Don DeLillo publie « In the ruins of the future » dans *The Guardian*. Oscillant entre la réflexion philosophique, voire politique, l'essai, le témoignage et la fiction, DeLillo s'y interroge sur les motivations des terroristes, sur l'expérience vécue par les gens pris dans les tours, et finalement sur la manière dont la fiction peut travailler l'événement pour lui donner forme. Que peut la littérature

16. Don DeLillo, « In the ruins of the future », *The Guardian*, 22 décembre 2001, <http://www.guardian.co.uk/books/2001/dec/22/fiction.dondelillo> (30 janvier 2010) : « Les téléphones cellulaires, les souliers perdus, les mouchoirs écrasés sur les visages d'hommes et de femmes courant. Les couteaux tout usage et les cartes de crédit. Le papier qui s'est échappé des tours et a dérivé jusque de l'autre côté du fleuve dans les cours arrière de Brooklyn, états financiers, curriculum vitae, formulaires d'assurances. Des feuilles de papier enfoncées dans le béton, selon les témoins. Le papier fendant les pneus des camions, fixé là. / Ce sont là parmi les plus petits objets et les histoires les plus marginales dans les ruines de ce jour. Nous avons besoin d'eux, même les outils ordinaires des terroristes, pour les confronter au spectacle écrasant qui continue de nous sembler ingérable, trop puissant pour être intégré dans le cadre de nos réponses habituelles. » [je traduis]

devant un événement qui excède le langage même? Déjà, devant la force des images, le commentaire le plus fréquent fut ce sentiment d'irréalité face à des images qui allaient au-delà de ce que même les films hollywoodiens avaient pu concevoir. Mais, écrit DeLillo, « When we say a thing is unreal, we mean it is too real, a phenomenon so unaccountable and yet so bound to the power of objective fact that we can't tilt it to the slant of our perceptions¹⁷ ». L'événement, en somme, dépasse les capacités humaines : nous sommes en retard par rapport à ce que nous percevons, ces images, sons, odeurs qui s'imposent à nous, et la seule réponse possible est de le concevoir comme au-delà du réel. Pour parvenir à intégrer une telle expérience, le langage doit être adapté à l'expérience vécue, ce qui permettra en retour d'accéder à ce « New Normal » que martèlent les journalistes et les chroniqueurs devant un événement qui rompt la continuité du temps, qu'il s'agisse d'une récession, d'un attentat terroriste ou d'un désastre naturel. Entre l'événement et cette nouvelle normalité, entre ce qui choque et fracasse le quotidien et le retour aux habitudes et rites de la vie, il y a donc cet entre-deux, un espace où les perceptions fragmentées de l'événement continuent de se heurter et de s'imposer à la pensée. Et pendant ce temps, avant qu'une nouvelle version de la normalité soit possible et envisageable, l'événement en lui-même est constamment rappelé, s'imposant à la mémoire, habitant le champ perceptuel. Ces images et « petits objets » dont parle DeLillo constituent ainsi le point d'entrée dans le souvenir, comme si, pour approcher le trauma, il fallait passer par ces petites choses qui semblent à sa périphérie.

Les personnages de *Falling Man* se trouvent précisément dans cet entre-deux. Aux prises avec l'événement, Keith et Lianne Neudecker sont incapables de le nommer, de le raconter. Keith a survécu à l'effondrement de la tour nord. Sur l'étage où il se trouvait au moment de l'attentat, apprendra-t-on à la fin, plusieurs ont été fatalement blessés.

17. *Ibid.*, p. 6 : « Quand nous disons qu'une chose est irréaliste, nous voulons dire qu'elle est trop réelle, un phénomène tellement inexplicable et pourtant tellement limité par le pouvoir du fait objectif que nous ne pouvons le faire correspondre à la distorsion de nos perceptions ». [je traduis]

Mais Keith, lui, s'en est sorti assez bien : quelques blessures, des éclats de verre nécessitant une chirurgie à la main. Au lieu de se rendre à son propre appartement, voire d'aller à l'hôpital, Keith frappe à la porte de l'appartement qu'il habitait avant sa séparation avec sa femme et leur fils. Annulant d'une certaine façon tout ce qu'il y a eu entre leur séparation et les attentats, Keith reprend ainsi la vie commune avec sa femme qui, au lieu de lui poser des questions, l'accueille, se considérant comme la gardienne de ce lieu d'asile :

She didn't want to believe she was being selfish in her guardianship of the survivor, determined to hold exclusive rights. This is where he wanted to be, outside the tide of voices and faces, God and country, sitting alone in still rooms, with those nearby who mattered¹⁸.

Les personnages de *Falling Man* se trouvent dans le « trop tard » où l'événement a rendu impossibles le récit en même temps que le quotidien, le réel, le temps. Lorsqu'il se présente à la porte de l'appartement, Keith, à peine sorti des ruines du World Trade Center, ne raconte pas vraiment à sa femme ce qui vient de lui arriver, pas plus qu'elle ne lui pose de questions. Sa présence relève davantage d'un état de fait, comme si, devant l'événement, la question était inutile. Ce n'est qu'après un certain temps que son ex-femme demandera à Keith pourquoi il s'est dirigé vers chez elle plutôt que de se rendre à son appartement à lui, dans le Lower Manhattan. Les éléments d'information, disséminés à travers le roman, relèvent non pas de l'exposition, mais de ce que les théories du trauma appellent des réminiscences : des images qui surgissent, parfois sans lien avec le réel, et envahissent le champ de la perception, au point où Keith commence à les craindre. Nul besoin de les nommer, de les raconter, elles sont là, comme des ombres à la périphérie du regard. Cathy Caruth définit ainsi le trauma :

18. Don DeLillo, *Falling Man*, *op. cit.*, p. 2 : « Elle ne voulait pas croire qu'elle était égoïste dans sa protection du survivant, déterminée de conserver des droits exclusifs. Mais il voulait être là, loin de la marée des voies et des visages, Dieu et la Nation, assis seul dans des pièces calmes, avec auprès de lui ceux qui comptaient. » [je traduis]

In its general definition, trauma is described as the response to an unexpected or overwhelming violent event or events that are not fully grasped as they occur, but return later in repeated flashbacks, nightmares, and other repetitive phenomena. Traumatic experience, beyond the psychological dimension of suffering it involves, suggests a certain paradox: that the most direct seeing of a violent event may occur as an absolute inability to know it; that immediacy, paradoxically, may take the form of belatedness¹⁹.

Stratégie de préservation, l'évitement qui place Keith à l'extérieur de lui-même est une manière de tenir les images à bonne distance de lui, comme lorsqu'il s'absorbe dans la contemplation d'une chute parce que « This was better than closing his eyes. If he closed his eyes, he'd see something²⁰ ». Se contentant de petits gestes de survie, comme revenir chez son ex-épouse pour tenter de réintégrer une partie de la vie d'avant, Keith se concentre aussi sur la répétition des exercices de physiothérapie qu'on lui impose à la suite de ses blessures, même après avoir récupéré entièrement, le temps passé avec son fils et, ultimement, les parties de poker, comme s'il tentait de reprendre le contrôle sur quelque chose. « There were the dead and maimed. His injury was slight but it wasn't the torn cartilage that was the subject of his effort. It was the chaos, the levitation of ceilings and floors, the voices choking in smoke²¹. »

19. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996, p. 91-92 : « Dans sa définition générale, le trauma est décrit comme la réponse à un ou des événements inattendus ou violents qui ne sont pas totalement compris lorsqu'ils se produisent, et s'imposent plus tard sous la forme de flashbacks, de cauchemars et d'autres phénomènes répétitifs. L'expérience traumatique, au-delà de la dimension psychologique de la souffrance qu'elle suppose, comporte donc un certain paradoxe : la vision la plus directe d'un événement violent peut se produire dans l'incapacité absolue de le savoir; cette immédiateté peut paradoxalement prendre la forme d'un délai. » [je traduis]

20. Don DeLillo, *Falling Man*, *op. cit.*, p. 205 : « C'était mieux que de fermer ses yeux. S'il fermait ses yeux, il verrait quelque chose ». [je traduis]

21. *Ibid.*, p. 40 : « Il y avait les morts et les blessés. Sa blessure était légère, mais ce n'était pas le cartilage déchiré qui était la raison de ses efforts. C'était le chaos, la lévitation des plafonds et des planchers, les voix s'étouffant dans la fumée. » [je traduis]

De Keith, nous n'avons donc au départ que cette image avec laquelle DeLillo ouvre le roman et qui place le personnage au centre de ce qui excède les possibilités de compréhension :

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 heads²².

La description est presque clinique, comme si le personnage était déconnecté de ce qui arrive autour de lui, de ce qui lui arrive, comme si, finalement, il en était exclu. « There was something critically missing from the things around him. They were unfinished, whatever that means²³ », écrit DeLillo avant d'ajouter, un peu plus loin, « He tried to tell himself he was alive but the idea was too obscure to take hold²⁴ ». Ce sentiment d'étrangeté marque à la fois le personnage et la tonalité du roman. En dehors de lui-même, incertain quant à la signification de sa propre survie, Keith, pour la majeure partie du roman, se trouve dans cette obscurité. Et la trame narrative du roman, pourrait-on avancer, se construit précisément autour de cette idée de la distance que demande la survie.

Siri Hustvedt, dans *Élégie pour un Américain*, reprend les théories du trauma telles que développées entre autres par Cathy Caruth et écrit « Le traumatisme n'est pas un élément de l'histoire; il est en dehors de l'histoire. C'est ce que nous refusons d'incorporer à notre histoire » (EA, p. 76). Ce n'est pas que Keith nie les événements, plutôt qu'il se refuse à les raconter, à les confronter. Lors de sa fuite de la tour nord, Keith s'est retrouvé, sans s'en rendre vraiment compte, avec en main le

22. *Ibid.*, p. 3 : « Ce n'était plus une rue mais un monde, un temps et un espace de cendre tombant et de presque nuit. Il marchait vers le nord dans les débris et la boue et il y avait des gens le dépassant en courant en tenant des serviettes devant leur visage ou des vestons sur leur tête. » [je traduis]

23. *Ibid.*, p. 5 : « Quelque chose d'essentiel manquait aux choses autour de lui. Elles étaient infinies, peu importe ce que cela voulait dire ». [je traduis]

24. *Ibid.*, p. 6 : « Il essaya de se dire qu'il était vivant, mais cette idée était trop obscure pour faire sens ». [je traduis]

porte-documents d'une femme, Florence, qui se trouvait dans le même escalier, mais que Keith ne connaissait pas. Quelques jours après les attentats, Keith redécouvre le porte-documents, comme un autre objet à l'extérieur de lui-même qu'il ne parvient pas à identifier. « He'd seen it, even half place it in some long-lost distance as an object in his hand, the right hand, an object pale with ash, but it wasn't until now that he knew why it was here²⁵ ». L'objet semble contenir la mémoire de l'événement, tant par son état (la poussière, un coin endommagé par le feu) que par le silence et le détachement qui lui permettent de se tenir là, dans un coin d'un appartement, ignoré pendant des jours. Malgré ses hésitations — DeLillo qualifie de « morbidly unright²⁶ » la curiosité qui pousse Keith à examiner le contenu du porte-documents —, Keith l'ouvre, examine les objets, ces traces de la vie de quelqu'un, un portefeuille, un cd, un guide de voyage, trouve le numéro de téléphone de la propriétaire et finit par l'appeler, ne réalisant qu'après avoir composé le numéro qu'il est probable que la femme soit morte. Mais Florence a survécu, elle aussi, dans la même tour, le même escalier que Keith. Et c'est par Florence que passera le récit de l'événement.

Comme ce personnage de *A Disorder Peculiar to the Country* qui scrutait les images des attentats pour se prouver qu'il y était, c'est par Florence que Keith accepte de se souvenir, même minimalement, de ce qui lui est arrivé, comme si l'expérience commune, malgré ses différences probables — ils n'étaient pas sur le même étage, n'ont pas vu entièrement les mêmes choses, etc. — éliminait les divergences au profit d'un récit unique. « It would never be dull or too detailed because it was inside them now and because he needed to hear what he'd lost in the tracings of memory²⁷ ». L'expérience individuelle s'efface, s'abolit,

25. *Ibid.*, p. 35 : « Il l'avait vu, presque retracé, loin dans sa mémoire, comme un objet dans sa main, sa main droite, un objet pâle de poussière, mais ce n'était que maintenant qu'il savait pourquoi il était là ». [je traduis]

26. *Ibid.*, p. 36 : « morbidement immoral » [je traduis]

27. *Ibid.*, p. 91 : « Ce ne serait jamais vague ou trop détaillé parce que c'était à l'intérieur d'eux maintenant, et parce qu'il avait besoin d'entendre ce qu'il avait perdu dans les méandres de sa mémoire ». [je traduis]

dans la fusion des deux personnages, au profit d'une communauté de survivants, « a union of souls²⁸ » où les histoires deviennent interchangeable et dont sont exclus ceux qui n'ont pas vécu la même expérience, comme l'épouse de Keith.

Après leur première rencontre, Keith et Florence deviennent amants. Mais ce n'est pas l'intimité sexuelle, voire la passion, qui les unit : au contraire, elle apparaît être davantage le surplus, ce qui justifie de l'extérieur leur relation, mais qui, dans les faits, est profondément secondaire. Cette relation trace une nouvelle géographie de l'espace new-yorkais et de la vie après le 11 septembre. Il y a, d'un côté, la vie de Keith avec Lianne et leur fils, ces petits gestes quotidiens, ordinaires, qui le rattachent à sa famille. Et il y a, de l'autre côté de Central Park, Florence, et leur expérience du 11 septembre. Faisant l'aller-retour entre les deux espaces, les deux temps, Keith demeure silencieux, accueillant la parole davantage que parlant lui-même.

La mémoire, de même que la vie en elle-même, est ainsi segmentée tout au long du roman. Et les jours comme les semaines sont ponctués par des référents temporels, toujours présentés de la même façon : « ten days after the plane », « three years after the plane²⁹ ». Rappelant la stratégie employée dans le roman de Foer qui désignait le 11 septembre

28. Don DeLillo, « In the ruins of the future », *op. cit.*, p. 7 : « une union des âmes » [je traduis]. Cette idée m'apparaît problématique, en ce qu'elle élimine la possibilité d'une pluralité d'expériences. Et c'est contre cela qu'écrivait Ken Kalfus, en tentant de montrer que l'événement n'abolit pas la possibilité que les morts puissent avoir été faillibles. De même, dans un article publié en 2002, Siri Hustvedt note : « The attacks on the World Trade Center can only be understood through individual people, because if we lose sight of the particular — or one man's or one woman's or one child's suffering and loss — we risk losing sight of our common humanity, and that is a form of blindness, not only to others but to ourselves » (Siri Hustvedt, « 9/11, or one year later », *A Plea for Eros*, New York, Picador, 2006, p. 130 : « Les attaques sur le World Trade Center ne peuvent être comprises qu'à travers les individus, car si nous perdons de vue les détails — les souffrances et le deuil d'un homme, d'une femme ou d'un enfant — nous risquons de perdre de vue notre commune humanité, et ce serait une forme d'aveuglement, non seulement face aux autres, mais face à nous-mêmes ». [je traduis])

29. Don DeLillo, *Falling Man*, *op. cit.*, p. 34 et 229.

par le syntagme « the worst day³⁰ », le 11 septembre, jamais nommé, fragmente le temps, délimitant l'avant et l'après. Il est devenu la mesure, l'étalon auquel le temps se rapporte dorénavant. Il est d'ailleurs à noter que, au début du roman, une remarque en apparence anodine pointe vers cette déréalisation du passé : « Keith had been alive for six days now, ever since he appeared at the door³¹ », comme si, avant ce jour où il est apparu devant Lianne couvert de poussière et de sang, surgissant brusquement du néant, il n'existait pas.

Alors que Keith est incapable d'articuler le récit de son expérience, Florence et Lianne, elles, ne sont pas en défaut de parole. Keith devient en quelque sorte ce que Hustvedt appelle un « contenant » (*EA*, p. 243), un récipient. Il est celui en qui Florence perçoit un sauveur, parce que le simple fait qu'elle puisse lui raconter leur expérience lui permet d'appriivoiser ses propres images envahissantes. Et il est celui qui préserve Lianne, également, du choc qu'elle ressent. Car c'est par Lianne que le trauma du 11 septembre est nommé, alors que l'évocation même de Keith par Lianne semble relever du stress post-traumatique :

There was Keith in the doorway. Always that, had to be that, the desperate sight of him, alive, her husband. She tried to follow the sequence of events, seeing him as she spoke, a figure floating in reflected light, Keith in pieces, in small strokes³².

La possibilité d'une représentation complète de l'événement compromise de la sorte, Lianne entreprend de le recomposer, image après image, d'une réminiscence à l'autre. Dans un comportement typique des séquelles d'un trauma, elle refuse de prendre certains moyens de transport, par crainte d'une attaque. Et, contrairement à sa

30. Jonathan Safran Foer, *Extremely Loud, Incredibly Close*, *op. cit.*, p. 11.

31. Don DeLillo, *Falling Man*, *op. cit.*, p. 47 : « Keith avait été vivant six jours maintenant, depuis qu'il était apparu à la porte ». [je traduis]

32. *Ibid.*, p. 125 : « Il y avait Keith à la porte. Toujours cela, il devait y avoir ça, son apparition désespérée, vivant, son mari. Elle tenta de recomposer la séquence des événements, le voyant alors qu'elle parlait, son visage flottant dans la lumière reflétée, Keith en morceaux, à petits coups. » [je traduis]

mère qui croit qu'après cela il n'y a plus rien, elle demeure convaincue qu'autre chose va arriver. Dans le meilleur des cas, pourrait-on dire, elle perdra la mémoire, comme son père dont la mort est liée à la maladie d'Alzheimer. À la fin du roman, les tests, pourtant négatifs, ne la rassurent pas, comme si au lieu de lui prouver qu'elle est en santé, tant les tests diagnostics que les attentats laissent planer la menace d'une future catastrophe.

À travers l'impossibilité du récit, *Falling Man* se situe donc dans la précarité de l'après-événement, lorsque tout menace encore de s'écrouler, lorsque tout *peut* s'écrouler à nouveau. Malgré Lianne, malgré Florence, Keith demeure seul dans l'après-coup, habité par le rugissement de l'effondrement, les sons, les images. Dans l'évitement du récit de l'événement se joue ainsi une stratégie importante à la fois du roman et des rapports entre les personnages : refuser le récit, refuser de lui donner forme, de lui donner voix, permet à Keith de survivre et de garder à distance la réalité de sa propre expérience. « Things inside were distant and still, where he was supposed to be. It happened everywhere around him³³ », écrivait DeLillo dès l'ouverture du roman. Tant que Keith parvient à maintenir cette déréalisation de l'événement, aussi longtemps qu'il garde les traits de son expérience à l'extérieur de lui, comme des faits distincts, cette autre chose, « not belonging to this, aloft³⁴ », ne représente aucun danger, n'a pas besoin d'être identifiée.

La figure de l'homme qui tombe et le récit impossible

S'il est une figure récurrente dans l'imaginaire du 11 septembre, c'est bien celle de l'homme qui tombe. Les images de ces hommes et femmes sautant ou tombant des plus hauts étages des tours se sont gravées dans l'imaginaire au point où, la partie représentant dorénavant le tout, elles en viennent parfois à résumer ce que les spectateurs et les

33. *Ibid.*, p. 3 : « Les choses à l'intérieur étaient distantes et immobiles, là où il devait être. Cela se passait autour de lui ». [je traduis]

34. *Ibid.*, p. 4 : « n'appartenant pas à ceci, dans les airs ». [je traduis].

témoins ont vu pendant les 102 minutes entre l'écrasement du premier avion dans la tour nord et le dernier effondrement. Parmi les multiples images de ces chutes, la plus célèbre est probablement la photographie de Richard Drew : un homme portant une chemise blanche, un pantalon sombre, tombant, la tête vers le bas, une jambe bien droite et l'autre pliée, comme s'il avait fait un saut. La photographie le montre aligné sur la verticalité de la tour.

Falling Man reprend cette figure devenue iconique en mettant en scène un artiste de performance qui se désigne par l'appellation, justement, de *Falling Man*. L'homme reproduit la photographie célèbre à travers la ville, sautant de structures élevées, la tête baissée, la jambe pliée, mais en portant un harnais. Ses apparitions ponctuent le récit, non par leur régularité, mais par la violence et la terreur qu'elles produisent, indiquant bien, de cette façon, que le terrorisme du 11 septembre, au-delà de la destruction et de la mort, est également une terreur par l'image, médiatique. Il est à noter que ce n'est pas Keith qui voit le *Falling Man*, mais Lianne. L'artiste surgit de nulle part, prend le temps de s'installer et de s'assurer de causer le plus de terreur possible. La performance s'accompagne également d'un effet pervers en créant une attente, une curiosité morbide, à un point tel que certains enfants en viennent à encourager l'artiste à sauter.

Le *Falling Man* recrée de la sorte à la fois l'ébahissement des gens sur la rue le 11 septembre, et les conditions favorables à ce qu'ils puissent répondre à son geste, à ce qu'ils sentent la nécessité, voire le devoir, d'intervenir lorsqu'il s'installe. Et il répète le trauma de l'inattendu, de ces corps plongeant dans le vide. Sauf que cette fois, les gens savent qu'il peut surgir, même s'ils ignorent quand. Il a un nom, une fonction sociale, celle de rappeler que la terreur ne finit jamais. Mais pour Lianne, le *Falling Man* va au-delà de ces considérations. Si elle reste là à le regarder, c'est qu'il est une porte d'entrée pour comprendre Keith, pour comprendre ce qu'il a vu.

Because she saw her husband somewhere near. She saw his friend, the one she'd met, or the other, maybe, or made him

up and saw him, in a high window with smoke flowing out. Because she felt compelled, or only helpless, gripping the strap of her shoulder bag³⁵.

La figure de l'homme qui tombe, réinterprétée par l'artiste, se révèle donc elle aussi un contenant. Mais elle est également le stade intermédiaire du récit que Keith pourrait faire de son 11 septembre : ponctuant le roman par ses surgissements, elle permet de réinterpréter l'expérience du spectateur en attendant que Keith soit capable de raconter sa propre expérience. Son propre *Falling Man*.

Keith n'oppose aucune résistance à l'impossibilité du récit, comme s'il l'admettait d'entrée de jeu, parce que le récit excède justement ce que le personnage se permet de voir, de ressentir. Il s'agit non pas d'une décision pondérée, plutôt d'une nécessité, d'un mécanisme de protection. Non que la possibilité du récit ne soit pas présentée à Keith à plusieurs reprises : Lianne attend ce récit de Keith, tout comme elle attend le récit des personnes âgées atteintes d'Alzheimer qu'elle accompagne dans un atelier d'écriture. Mais elle a devant son ex-mari la même patience que devant un malade, acceptant ses silences pour ne pas le bousculer. Cependant, une fois son aventure avec Florence terminée, Keith est confronté à la nécessité de réintégrer une certaine normalité (le travail, l'entraînement physique, etc.) C'est ici que se joue la résistance du personnage qui, au lieu de consentir à ce « new normal » d'un nouvel emploi (son bureau étant bien sûr disparu dans les décombres), s'efface lentement mais sûrement derrière une professionnalisation d'un loisir de l'avant : Keith partageait avec trois hommes, avant les attentats, une partie hebdomadaire de poker. Leur jeu était parsemé de règles qui régissaient la nourriture et l'alcool qu'ils consommaient, le type de jeux qu'ils acceptaient, etc. Pour Keith, nouvellement séparé, cette partie de poker, hautement ritualisée, constituait une constante, une figure de

35. *Ibid.*, p. 167 : « Parce qu'elle voyait son mari quelque part tout près. Elle voyait son ami, celui qu'elle avait rencontré, ou l'autre, peut-être, ou inventait et le voyait, lui, dans une haute fenêtre avec la fumée s'écoulant. Parce qu'elle se sentait interpellée, ou peut-être seulement sans défense, agrippant la courroie de son sac. » [je traduis]

stabilité. Sauf que, le 11 septembre, si Keith a survécu, un des quatre hommes, Rumsey, qui travaillait sur le même étage que Keith, est mort, tandis qu'un autre a été grièvement blessé. Le quatrième, Terry Cheng, s'est effacé de la vie de Keith, leur seul point commun ayant été le poker. Il ne lui est donc pas possible de reprendre la partie de poker exactement là où il l'avait laissée.

La dernière partie de *Falling Man* se situe temporellement trois ans après les attentats. Keith ne travaille plus, il est désormais joueur professionnel : il va d'un tournoi de poker à un autre, vivant de la sorte dans le *no man's land* des salles de jeux où le temps, pas plus que le réel, n'existent vraiment, et où seuls comptent les gestes du jeu. De temps à autre, Keith revient chez lui, passe quelques jours avec Lianne et leur fils. Ces visites marquent l'inversion de la constante : ce n'est plus le poker qui constitue l'assise stable, mais bien la famille, avec laquelle il entretient une relation ritualisée et vaguement déréalisée, comme l'était le poker. Lorsque Keith croise par hasard Terry Cheng dans un casino, la camaraderie faite des règles tacites ou explicites ne tient plus, leur expérience du 11 septembre les séparant dorénavant. Pour Lianne, cette vie que Keith a choisie, cet effacement progressif dans les néons du casino, dans l'absence de contact réel avec l'histoire, l'actualité, le temps qu'il fait, etc., est une forme de disparition : « It's not exactly a wish to disappear. It's the thing that leads to that. Disappearing is the consequence. Or maybe it's the punishment³⁶ ». Châtiment pour avoir survécu, peut-être. Pour n'être pas capable de raconter, serait-on tenté de penser. Reste que pour parvenir à confronter le récit impossible, le roman de DeLillo fera ce que peu d'auteurs ont jusqu'à présent tenté : joindre victime et bourreau, survivant et terroriste.

Tout au long du roman, DeLillo a progressivement installé, parallèlement à la première trame narrative, une seconde trame, suivant un terroriste, Hammad, dans sa préparation pour commettre les

36. *Ibid.*, p. 214 : « Ce n'est pas vraiment le désir de disparaître. C'est ce qui y conduit. Disparaître est la conséquence. Ou peut-être est-ce le châtiment ». [Je traduis]

attentats. L'engagement du terroriste apparaît tiède, et va à l'encontre de l'image véhiculée par les médias qui présentent les terroristes comme des fanatiques à la conviction inébranlable. Le terroriste de DeLillo, s'il est témoin d'un tel engagement dans le personnage de Mohammed Attah, demeure jusqu'à la fin convaincu que les services de renseignements les interpellent au dernier moment. La trame narrative consacrée à Hammad retrace ce que les services de renseignements savent maintenant du parcours des terroristes, de Hambourg aux écoles de pilotages et au matin du 11 septembre. Mais ce qui est particulièrement significatif, c'est la manière dont DeLillo utilise le terroriste pour clore le récit et répondre aux questions laissées en suspens par le silence de Keith.

Le dernier chapitre, intitulé « In the Hudson corridor », résout le mystère de ce qui est arrivé à Keith le matin du 11 septembre. Le chapitre s'ouvre avec le terroriste, assis dans l'avion après que son équipe ait pris possession de l'appareil. C'est par les yeux du terroriste que sera révélée l'expérience de Keith.

He fastened his seatbelt.

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. He found himself walking into a wall. He didn't drop the telephone until he hit the wall. The floor began to slide beneath him and he lost his balance and eased along the wall to the floor³⁷.

37. *Ibid.*, p. 239 : « Il attachait sa ceinture de sécurité. Une bouteille tomba du comptoir dans la cuisinette, de l'autre côté de l'allée, et il la regarda rouler de ce côté et de l'autre, une bouteille d'eau, vide, faisant un arc d'un côté et roulant de l'autre, et il la regarda tourner plus rapidement et puis glissant sur le plancher un instant avant que l'avion heurte la tour, chaleur, puis essence, puis feu, et une explosion passa à travers la structure et projeta Keith Neudecker hors de sa chaise et dans le mur. Il se retrouva marchant dans un mur. Il ne laissa tomber son téléphone qu'en heurtant

Fusionnant les deux trames narratives au cœur d'une même phrase, DeLillo déplace ainsi le point de vue, du terroriste à Keith, sans rupture, et sans que soit non plus évoqué le sort du terroriste, même si on le connaît très bien. Ce passage, de Hammad à Keith, abolit les différences entre les espaces. Alors que, dans l'ouverture du roman, comme nous l'avons vu, Keith, en état de choc, semblait extérieur à ce qui lui arrivait, avançant dans les débris comme un automate, la clôture du roman représente la réintégration de ce trauma : pour la première fois — une fois le passage presque obligé par le point de vue du terroriste, comme si ce n'était qu'ainsi, en partant de l'intérieur de l'avion, que le récit de l'événement pouvait trouver sa forme —, le point de vue sur l'événement n'est plus celui de Lianne ou de Florence, mais bien celui de Keith, du moment où l'avion atteint la tour jusqu'à celui où l'homme sort vivant de la tour. Ce qui n'avait pas été nommé, ces images et ces souvenirs trop envahissants pour être dits, se trouve finalement là, transformé en récit.

Le récit, au lieu de se clore sur des retrouvailles, ou de bons sentiments, propose plutôt la confrontation avec cette chose dont Keith n'a pas parlé, mais qui était présente depuis le début, sous la forme d'une chemise qu'il a vue descendre de la tour, presque lentement, déréalisée ou, à tout le moins, vide. Comme si la chemise, à l'image des papiers qui s'envolaient des tours en feu, s'était tout simplement mise à voler, « drifting in the scant light and then falling again, down toward the river³⁸ ». Loin des rencontres somme toute banales de Lianne avec le Falling Man, du moins en ce que, en dehors de la peur qui les accompagnait, elles ne représentaient aucun risque, la dernière image, cette image trop vive, trop traumatisante, qui a empêché la parole et tenu Keith à distance du monde et de lui-même, n'est pas la rencontre de Keith avec la mort d'un collègue (Rumsey) qu'il trouve dans son

le mur. Le plancher commença à glisser sous lui et il perdit l'équilibre et se laissa glisser le long du mur jusqu'au plancher. » [je traduis]

38. *Ibid.*, p. 4 : « dérivant dans la faible lumière et puis tombant encore, vers le fleuve. » [je traduis]

bureau, ni avec la destruction alors qu'il se fraie un chemin à travers les ruines. C'est plutôt l'image d'un homme (ou d'une femme) tombant : « Then he saw a shirt come down out of the sky. He walked and saw it fall, arms waving like nothing in this life³⁹. »

Géographie de l'imaginaire et de l'événement

What we carry. This is the story in the end⁴⁰.

Don DeLillo
Falling Man

Du porte-documents aux apparitions du *Falling Man*, des déplacements de Keith et de Lianne à travers la ville ou en avion, ce qu'il reste, au terme du roman, ce sont ces images trop fortes nées du trauma : l'homme qui tombe, les corps, les débris, les gestes désormais dénués de sens. Dans *Élégie pour un Américain*, Siri Hustvedt a créé à travers un personnage de psychiatre sa propre définition du trauma, comme si, pour parler du 11 septembre, il fallait adapter le langage même du choc de l'événement : « les mots créent l'anatomie d'une histoire, mais, à l'intérieur de cette histoire, il y a des ouvertures qui ne peuvent être fermées » (EA, p. 118). *Falling Man* n'a pas fait l'unanimité auprès des critiques et des littéraires qui attendaient de DeLillo le roman du 11 septembre. Si, comme le fait Kristiann Versluys dans *Out of the Blue : September 11 and the Novel*⁴¹, on peut reprocher au roman sa mélancolie, sa narration hachée, ses personnages distants et extérieurs à eux-mêmes, il n'en demeure pas moins que DeLillo, dans son approche du 11 septembre, se refuse à faire ce que beaucoup d'auteurs ont senti le besoin de faire : présenter un récit qui boucle la boucle, réconcilie l'irréconciliable, et propose une rédemption aux personnages. Chez DeLillo, « the narrative ends in the rubble and it is left to us to create

39. *Ibid.*, p. 246 : « Puis il vit une chemise tombant du ciel. Il marcha et la vit tomber, les bras s'agitant comme rien de ce monde ». [je traduis]

40. *Ibid.*, p. 91 : « Ce que nous transportons. C'est cela l'histoire à la fin ». [je traduis]

41. Kristiaan Verluys, *Out of the Blue : September 11 and the Novel*, New York, Columbia University Press, 2009, 226 p.

the counternarrative⁴² ». La scène finale, en donnant à voir ce qui avait été jusqu'alors tenu à distance, sans nom, propose non pas une boucle, mais une ouverture. Je diffère grandement, ici, de l'interprétation de Verluys, qui écrit :

As a scene of revelation, it goes back to the origin and thus provides closure, but of the claustrophobic kind. The novel turns back upon itself, mimicking the mental development of the main character, who remains enclosed in endless reenactments of this originary scene. The end is the beginning in the vicious circle of melancholia⁴³.

Au contraire, il me semble que cette répétition de la scène traumatique, en nommant le *pire* de ce qui a été vu, constitue ce que les théories du trauma appellent l'intégration — la possibilité de nommer ce qui excédait la nomination, de confronter l'image sans disparaître dans la dissociation —, et que cette intégration, sans représenter le salut dont rêvent peut-être certains critiques, interrompt précisément le cercle vicieux de la mélancolie.

En étudiant tant ce roman que les autres romans du 11 septembre, il m'est apparu évident qu'au-delà des différences existant entre les multiples auteurs, qu'ils habitent New York ou ailleurs aux États-Unis et dans le monde, le 11 septembre, lorsqu'il est recréé, transformé par la fiction, crée sa propre géographie imaginaire : un lieu à explorer, aux règles mutables, mais où, finalement, des images finissent par émerger, par se rencontrer. Chez DeLillo, il demande un travail d'assouplissement de la forme, du genre même du roman, pour rendre compte de personnages pris aux confins d'eux-mêmes.

42. Don DeLillo, « In the ruins of the future », *op. cit.*, p. 2 : « Le récit se termine dans les débris et il nous appartient de créer le contre-récit. » [je traduis]

43. Kristiaan Verluys, *op. cit.*, p. 46 : « En tant que scène de révélation, elle retourne à l'origine et procure un aboutissement, mais un aboutissement claustrophobe. Le roman se retourne sur lui-même, imitant le développement mental de son personnage principal qui demeure enfermé dans de constantes reconstitutions de la scène originelle. La fin est le début d'un cercle vicieux de mélancolie ». [je traduis]

Il restera à voir comment les images récurrentes se construiront pour donner, à long terme, une constante dans les romans et former un véritable canon. Pour l'instant, le rapport à la mémoire apparaît, avec la figure de l'homme qui tombe, l'une des portes les plus probantes dans ce nouvel univers fictionnel.