



HAL
open science

Après l'attentat : fictions de l'événement terroriste dans les littératures arabe et états-unienne contemporaines

Chloé Tazartez

► To cite this version:

Chloé Tazartez. Après l'attentat : fictions de l'événement terroriste dans les littératures arabe et états-unienne contemporaines. Littératures. Université Rennes 2, 2015. Français. NNT : 2015REN20040 . tel-01261447

HAL Id: tel-01261447

<https://theses.hal.science/tel-01261447>

Submitted on 25 Jan 2016

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.



THESE

*sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne
pour obtenir le titre de*

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE
RENNES 2**

École doctorale Arts Lettres Langues

Littératures comparées

présentée par

Chloé Tazartez

Groupe Phi, CELLAM (EA 3206)

Après l'attentat :
Fictions de l'événement
terroriste dans les littératures
arabe et états-unienne
contemporaines

Thèse soutenue le 17 décembre 2015

devant le jury composé de :

Emmanuel Bouju

Professeur, Université de Rennes 2/ Directeur de thèse

Sylvie Bauer

Professeure, Université de Rennes 2

Kadhim Jihad Hassan

Professeur, INALCO

Anne Tomiche

Professeure, Université de Paris Sorbonne

Elisabeth Vauthier

Professeure, Université de Lyon 3

REMERCIEMENTS

Ce travail est l'aboutissement de six années de recherche riches et fructueuses grâce à un grand nombre de personnes à qui je souhaite témoigner ici toute ma gratitude et une profonde affection.

Grâce à la recommandation de Gabriel Saad, j'ai rencontré Emmanuel Bouju, qui a accepté sans hésitation de diriger le travail de cette étudiante enthousiaste que j'étais. Il m'a accompagnée aussi bien dans mon cheminement littéraire que personnel avec tact et bienveillance.

Je tiens également à remercier Luc Deheuvels dont l'écoute et les remarques ont contribué à affiner l'orientation que j'ai donnée à ma pensée naissante. Lors de brefs échanges, Schéhérazade Saadi, Richard Jacquemond et Hassan Kadhim Jihad m'ont suggéré des lectures qui sont devenues centrales dans cette thèse, je leur en suis reconnaissante. Je souhaite aussi saluer Jean-Pierre Montier pour son accueil au sein du CELLAM (Rennes 2) et pour l'attention joyeuse qu'il m'a toujours témoignée.

Je ne conçois pas la recherche comme une activité solitaire et je n'aurai jamais pu mener à bien ce travail sans les nombreux échanges que j'ai eus dans différents contextes. Je remercie les membres du CELLAM pour la place qu'ils m'ont accordée, ainsi que les chercheurs du laboratoire Figura (UQÀM – Montréal) parmi lesquels j'ai effectué un stage entre octobre et décembre 2010, avec une pensée toute particulière pour Alice Van der Klei et Bronja Hilgen dont la chaleur et l'amitié ont réchauffé mon hiver québécois. Je souhaite aussi remercier les membres du groupe de recherche « Théorie de la lecture, lecture de la théorie » (CREA – Université Paris X – Nanterre) qui m'ont initié à cette lecture, ont discuté mes interprétations et m'ont fait découvrir les leurs. J'ai eu la chance d'évoluer au sein du groupe de jeunes chercheurs *Ad hoc*. Les états des lieux de notre travail ainsi que les échanges plus ou moins formels que nous avons eus m'ont rassurée et enrichie littérairement et humainement. Je remercie spécialement Aurélien Bécue, Marie Bulté, Romain Courapied, Émilie Étemad, Aurélie Palud, Joanna Pavlevski, Émilie Piton-Foucault, Charline Pluvinet et Jeanne Vauloup qui ont toujours réussi à me rappeler que je n'étais pas seule à expérimenter les grandes joies et les petites contrariétés de la thèse.

Je souhaite exprimer aussi de la gratitude pour mes collègues du Collège – Lycée La Providence de Montauban-de-Bretagne et du Collège Jeanne d'Arc de St Brice-en-Coglès car ils m'ont aidé à assumer mon métier d'enseignante en même temps que mon travail de chercheuse.

Ayant écrit, raturé, effacé, reformulé de nombreuses fois les phrases qui composent ce travail, je me dois de remercier Aurélien Bécue, Marie Bulté, Romain Courapied, Laurence Bazin, Philippe Leduc, Gwenaël Gargam, Claire Tazartez, Jeannick Giannini, Charlotte Tazartez, Alain Tazartez, Catherine Chopin-Dubois, Élise Pansard et Catherine Prioult pour leurs lectures méticuleuses et complémentaires.

Il m'aurait été difficile de supporter l'ampleur de cette tâche sans le soutien et la compréhension de toute ma famille et de mes amis qui ont vécu avec indulgence mes quelques absences et m'ont toujours signifié leur confiance.

Il me reste à mentionner l'essentiel, celui qui a accepté toutes les contraintes sans jamais les considérer comme telles, qui a su faire preuve de plus de force de caractère que moi-même lorsque l'inspiration m'a manqué et que les résultats de ma pensée me paraissaient des plus dérisoires, celui qui me donne toujours la force d'aller au bout de mes projets et qui fait de moi, jour après jour, la personne que je suis.

AVERTISSEMENT

La traduction française des titres a été préférée aux versions originales pour faciliter la fluidité de lecture. Lorsqu'une traduction française n'a pas encore été réalisée, nous proposons notre propre traduction suivie de la mention « nous traduisons ». Parfois, nous avons aussi fait le choix de modifier la traduction existante. Dans ces cas, les modifications sont entre crochets dans les citations.

Concernant la transcription des noms des auteurs arabes, nous avons choisi d'utiliser celle figurant sur les éditions françaises des œuvres de ces auteurs.

L'adjectif « états-unien » est préféré à « américain » dans notre propos. Cependant, l'adjectif « américain » est maintenu dans les traductions de citations ainsi que dans l'expression « rêve américain ».

Le croquis figurant en couverture de ce travail est une reproduction d'une dédicace réalisée par Mahi Binebine à St Malo lors du festival *Étonnants Voyageurs* 2010. Celui-ci en a aimablement autorisé l'utilisation.

Le terrorisme naît de la solitude, de l'idée qu'il n'y a plus de recours, que les murs sans fenêtres sont trop épais, qu'il faut les faire sauter.

Albert Camus, *Réflexions sur le terrorisme*.

Alors que dans le symbole, par la sublimation de la chute, le visage transfiguré de la nature se révèle fugitivement dans la lumière du salut, en revanche, dans l'allégorie, c'est la *facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au regard du spectateur comme un paysage primitif pétrifié. L'histoire, dans ce qu'elle a toujours eu d'intempestif, de douloureux, d'imparfait, s'inscrit dans un visage — non : dans une tête de mort.

Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	3
AVERTISSEMENT	5
SOMMAIRE	9
INTRODUCTION	13
I. FICTION, TERRORISME ET <i>WORLD NARRATIVE</i>	13
II. ORIENT ET OCCIDENT : EXPERIENCES DU TERRORISME	23
III. CHEMINEMENT DANS LES DEDALES FICTIONNELS DE L'ÉVENEMENT TERRORISTE	31
<u>PREMIERE PARTIE : LA SOCIETE TERRORISEE</u>	37
CHAPITRE 1 : DEFINIR L'ÉVENEMENT TERRORISTE	39
I. LE TERRORISME SUICIDAIRE	39
1. Historique et enjeux de l'appellation « terrorisme »	39
2. L'attentat-suicide : tuer et se tuer	43
II. L'ÉVENEMENTIALITE DE L'ATTENTAT-SUICIDE	57
1. Faits et événements : une question d'intensité ?	57
2. L'émergence de l'événement terroriste : explosion, effacement, collection des traces	61
3. La temporalité de l'événement : une mise en récit au présent	83
4. La construction de l'événement terroriste : les mémoriaux, les récits héroïques, les archives	88
CHAPITRE 2 : LE RECIT FICTIONNEL FACE AU RECIT HISTORIEN DE L'ÉVENEMENT : UNE TRANSCRIPTION DE L'HISTOIRE	119
I. FICTION ET HISTOIRE IMMEDIATE	120
1. La démarche fictionnelle : créer une médiation	123
2. Les fonctions de ces fictions face à l'attentat en tant qu'événement historique	131
II. THABIT ET AL-BERRY : FICTIONS <i>ISTORIQUES</i> ?	134

CHAPITRE 3 : COMMENT DIRE L'EVENEMENT ?	142
I. TRIPLE REPRESENTATION DU LANGAGE : PAROLE, SILENCE, ECRITURE	142
1. L'artificialité de la valeur curative de la parole	142
2. Le silence comme acte de résistance ou bien comme maladie et outil d'oppression	146
3. L'écriture salvatrice	147
II. LES DISCOURS MEDIATIQUES : PORTE-PAROLE DU RECIT HEROÏQUE	152
1. L'exceptionnalité médiatique du 11 septembre 2001	154
2. L'espace fictionnel comme mise à distance du récit médiatique : ménager une respiration pour l'individu	159
3. Des images obsédantes et des mots vides de sens	161
4. Pluralité médiatique : la télévision, les journaux, la radio	171
5. Prise de distance et stupeur : surexposition du dispositif médiatique	180
III. LES DISCOURS D'AUTORITE : DES FORMULES INCANTATOIRES	189
1. Les discours des politiques	189
2. Les discours des cellules terroristes	195
IV. LES RECITS DES VICTIMES : DES BLANCS	200
1. Un récit fantôme toujours repoussé	201
2. Récit de la fracture : dédoublement du personnage et recherche de l'humain	207
CHAPITRE 4 : LES DETOURS IMPOSES PAR L'EVENEMENT : UNE RUSE INTERTEXTUELLE	211
I. DIMENSION THEMATIQUE : L'HORREUR ET L'HUMAIN, DE JOSEPH CONRAD A LOUIS-FERDINAND CELINE	213
1. Joseph Conrad : thématique et filiation	214
2. Louis-Ferdinand Céline et le dégoût de l'homme	222
3. L'article 22 ou l'absurdité cynique de Joseph Heller	226
II. DIMENSION POETIQUE : LA VIOLENCE ET LE CHAOS : KURT VONNEGUT	228
III. DIMENSION ETHIQUE : NOMS D'AUTEURS ET FIGURES D'AUTORITES : ALBERT CAMUS, FRIEDRICH NIETZSCHE & CO	230
1. Albert Camus et la révolte	231
2. Un appel à la figure d'autorité nietzschéenne : nihilisme ou volonté de puissance ?	235
IV. L'INTERTEXTE RELIGIEUX : RECHERCHE D'UN REFUGE ET CRAINTE DE LA PERVERSION FACE A UN LANGAGE A DECRYPTER	246
V. LA VALEUR SALVATRICE DE LA LITTERATURE : SE CONSTRUIRE UNE BIBLIOTHEQUE	250
VI. LES VALEURS DE L'EVENEMENT DANS LA FICTION	257
1. L'élément perturbateur : Laila Halaby, Inaam Kachachi, Wajdi al-Ahdal	257

2. L'écho : Don DeLillo, Jess Walter, Mahi Binebine, Yasmina Khadra	259
3. La menace : Abdullah Thabit, Khaled al-Berry, John Updike	260
4. L'inéluctable : Nasri Sayegh, Salim Bachi	261

TROISIEME PARTIE :

L'EVENEMENT TERRORISTE EN FICTION : REPENSER LA SOCIETE **264**

CHAPITRE 5 : TERRORISME, FICTION ET IMAGINAIRE : **267**

CONFIGURATION D'UN TRIPLE DISPOSITIF ET EXPLOSION DE LA SOCIETE DU SPECTACLE **267**

I. VERS LA SCENE TERRORISTE : FRANCHIR LES DIFFERENTS NIVEAUX DU JEU 270

1. Niveau 1 : le dispositif fictionnel ou le choix du vaisseau 270

2. Niveau 2 : le dispositif imaginaire ou l'interaction avec l'environnement 281

3. Niveau 3 : reconstituer le puzzle de la scène terroriste 291

II. CHOISIS TON AVATAR : ECRIVAIN, TERRORISTE OU SPECTATEUR ? 298

1. Le terroriste : faire exploser la société pour une recherche de nouvelles bases 299

2. L'écrivain : absent, se cache derrière différentes activités d'écriture 301

3. Le spectateur : passif, destinataire du message terroriste et source du travail de l'écrivain 304

III. L'EXPLOSION DE LA SOCIETE DU SPECTACLE 306

1. Le spectaculaire du terrorisme 307

2. Le motif de l'explosion comme dénonciation de la « Société du spectacle » 315

CHAPITRE 6 : LES PERSONNAGES, DES INQUIETUDES BRINGUEBALANTES **321**

I. DES PERSONNAGES AUX VALEURS STEREOTYPEES REMISES EN QUESTION 325

1. Des portraits stéréotypés 328

2. L'architextuel ou les stéréotypes de genre 330

3. Court-circuiter la lecture participative : remettre en question les valeurs normatives 332

II. FIGURES ET « INQUIETUDES BRINGUEBALANTES » 339

1. Des « inquiétudes bringuebalantes » : des personnages à la dérive 342

2. Figures de terroristes : Jaguar, Muhaymen, Ahmad, Sihem, Yachine 352

3. Figures de victimes : Remy, Zeina, David Janiak, les vers de terre 360

4. Un renversement de perspective : quand le terroriste devient la victime 368

5. L'autobiographie fictive ou romancée : des personnages-figures en évolution 373

CHAPITRE 7 : LA PAROLE FACE A L'AGIR : RETROUVER L'HUMAIN **377**

I. L'ATTENTAT TERRORISTE COMME METAPHORE D'UN MALAISE SOCIAL 378

1. La métaphore du terrorisme : une image dynamique 378

2. La conception arendtienne de l'humain : une éthique de la parole et de l'agir 383

II. UNE ETHIQUE DE LA NON-VIOLENCE : UN FONDEMENT POSSIBLE POUR UNE NOUVELLE SOCIETE	
392	
1. La métaphore du visage	392
2. Vers une « éthicosmopolitique »	402
CONCLUSION	407
INDEX DES AUTEURS	417
INDEX THEMATIQUE	418
BIBLIOGRAPHIE	420

INTRODUCTION

I. Fiction, terrorisme et *World Narrative*

« Aujourd'hui, l'histoire du monde appartient de nouveau aux terroristes.¹ » (*Today, again the world narrative belongs to terrorists*²), écrivait Don DeLillo deux mois après les attentats du 11 septembre 2001. Cette affirmation demeure d'actualité, alors que l'État islamique intensifie ses actions au Moyen-Orient, que la guerre contre le terrorisme est une priorité internationale et que le rôle des médias est questionné quant aux informations qu'ils choisissent de révéler et la manière qu'ils utilisent. « [*The world narrative* », « le récit mondial », « la narration mondiale », l'emploi du terme « *narrative* » implique un processus de mise en récit, il transmet l'idée de la construction du monde par le récit, et cette capacité de modeler le monde est attribuée aux terroristes. Les revendications et la surmédiatisation recherchée sont à la base de l'action terroriste et fonctionnent sur l'élaboration d'un récit qu'ils souhaitent imposer. Selon Don DeLillo, le rôle de l'écrivain face à cette domination terroriste est de forger le « contre-récit » (*counternarrative*) de l'événement, de résister à la version uniforme et autoritaire que les terroristes cherchent à instaurer. Il identifie l'expérience individuelle de chacun comme matière de ce contre-récit :

Le récit s'achève dans les gravats et c'est à nous qu'il appartient de créer la contre-narration. Il y a cent mille histoires qui parcourent New York, Washington et le monde. Où nous étions, qui nous connaissons, ce que nous avons vu ou entendu. Il y a les rendez-vous chez des médecins qui ont sauvé des vies, les téléphones mobiles qui ont servi à annoncer les détournements d'avions. Des histoires qui en engendrent d'autres et des gens qui courent vers le nord de la ville pour fuir la fumée et la cendre. Des hommes qui courent en costume et cravate, des femmes qui ont perdu leurs chaussures, des policiers qui courent pour échapper au

The narrative ends in the rubble and it is left to us to create the counternarrative. There are 100,000 stories crisscrossing New York, Washington, and the world. Where we were, who we know, what we've seen or heard. There are the doctors' appointments that saved lives, the cellphones that were used to report the hijackings. Stories generating others and people running north out of the rumbling smoke and ash. Men running in suits and ties, women who'd lost their shoes, cops running from the skydive of all that towering steel.

People running for their lives are

¹ DeLillo, Don. « Dans les ruines du futur », trad. Marianne Véron, *Libération*, 15 décembre 2001. http://www.liberation.fr/cahier-special/2001/12/15/dans-les-ruines-du-futur_387298 [consulté le 16/07/2015].

² DeLillo, Don. "In the Ruins of the Future", *The Guardian*, 22th December 2001. <http://www.theguardian.com/books/2001/dec/22/fiction.dondelillo> [consulté le 06/07/2015].

plongeon vertigineux de tout cet acier vertical.

Les gens qui courent pour sauver leur peau font partie de l'histoire [qu'il nous revient de raconter]. [...] C'est aussi [la création de fausses expériences] la contre-narration, une histoire en creux de faux souvenirs et de deuil imaginaire.

L'Internet est une contre-narration, formée en partie par la rumeur, l'imaginaire et la réverbération mystique.¹

part of the story that is left to us. [...] This is also the counternarrative, a shadow history of false memories and imagined loss.

The internet is a counternarrative, shaped in part by rumour, fantasy and mystical reverberation.²

La multiplicité des sources et des formes de contre-récit que propose Don DeLillo dans cet extrait contraste avec l'uniformisation du récit terroriste, le contre-récit doit être pluriel. En revanche, il met sur un pied d'égalité les récits d'expériences authentiques, les rumeurs et les expériences inventées. La multiplicité des versions de l'événement prime sur la véracité de l'expérience relatée. La plurivocité construit le contre-récit du terrorisme, car justement les différentes voix se confrontent, s'échangent, se complètent et se dynamisent. Don DeLillo lie intimement l'événement terroriste au langage, l'y ancrant dès le cri de terreur, d'horreur³ qu'il engendre. L'usage du langage articulé constitue l'enjeu commun au terrorisme et à la littérature. L'un des effets du terrorisme est de priver ses victimes de la capacité de mettre en mots leur expérience, la réduisant à un pur cri. Dans cet article, Don DeLillo pose les prémisses de l'œuvre fictionnelle qu'il écrira par la suite⁴ mais aussi les enjeux du rapport qu'entretiennent la fiction et le terrorisme. Enfin, Don DeLillo fixe un objectif clair à l'écrivain : mettre du sens et apaiser la souffrance provoquée par l'événement terroriste⁵. Ce rôle de l'écrivain est aussi évoqué par Ulrich Baer, dans la préface à son recueil

¹ DeLillo, Don. « Dans les ruines du futur », *op. cit.*

² DeLillo, Don. "In the Ruins of the Future", *op. cit.*

³ "But language is inseparable from the world that provokes it. The writer begins in the towers, trying to imagine the moment, desperately. 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.", DeLillo, Don. "In the Ruins of the Future", *op. cit.* L'on pense aussi aux derniers mots de Kurtz dans *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad, « The Horror ! » sur lesquels nous reviendrons par la suite.

« Mais le langage est inséparable du monde qui le provoque. L'écrivain commence dans les tours, s'efforçant d'imaginer le moment, désespérément. 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. » DeLillo, Don. « Dans les ruines du futur », *op. cit.*

⁴ DeLillo, Don. *Falling Man*, New York: Scribner, 2007.

⁵ "The writer tries to give memory, tenderness and meaning to all that howling space.", DeLillo, Don. "In the Ruins of the Future", *op. cit.*

de textes, *110 Histoires*¹, publié en 2002. Celui-ci fait ainsi état de la demande de récits de la population traumatisée mais constate que finalement les romanciers ont été les plus tardifs à répondre à cet appel, mettant en avant un sentiment d'impuissance et d'inutilité.

Les attentats du 11 septembre 2001 ont intensifié les études sur la production littéraire et artistique liée au terrorisme, et ont nécessité parfois de remonter le temps en quête de rapports plus anciens entre la littérature et le terrorisme. Deux romans semblent cruciaux : *L'Agent secret* (1907) de Joseph Conrad, et plus récemment *Mao II* (1991) de Don DeLillo. Le premier est la source de relations intertextuelles² avec certaines œuvres liées aux attentats du 11 septembre 2001, ce qui n'est pas le cas du second dont l'intérêt réside dans le fait que son auteur y avait déjà mené une réflexion sur la relation entre écrivain et terroriste, ainsi que sur les pouvoirs des récits et contre-récits. L'intrigue de *Mao II* est centrée sur un personnage d'écrivain, Bill Gray, qui vit reclus jusqu'à ce que son éditeur lui demande de revenir sur la scène médiatique lors d'une conférence donnée à Londres pour soutenir un jeune poète retenu en otage par des terroristes à Beyrouth. Bill Gray finit par prendre la place du jeune poète, laissant alors sous-entendre que le « récit mondial » appartient bien aux terroristes. Don DeLillo a évoqué lors d'un entretien³ l'influence, sur l'écriture de *Mao II*, de la fatwa de l'Ayatollah Ruhollah Khomeini proférée contre Salman Rushdie en 1989 à cause de l'écriture des *Versets Sataniques* (1988). Cette fatwa avait poussé l'écrivain à se cacher et à être sous la protection d'une garde rapprochée. Sa proclamation révèle un sentiment de mise en danger de l'Islam par le roman de Salman Rushdie, et en retour, le dispositif de protection est la preuve que la menace de mort est prise au sérieux. Alors que la disparition de Bill Gray dans le

« L'écrivain tente de donner mémoire, sens et tendresse à tout cet espace hurlant. », DeLillo, Don. « Dans les ruines du futur », *op. cit.*.

¹ Baer, Ulrich. *110 Stories*, New York: University Press, 2002.

² Ces relations seront étudiées au cours de la deuxième partie de ce travail.

³ « "Mao II" is not *about* Salman Rushdie, but Don DeLillo confirms a connection between his latest novel and the silencing of the author of "The Satanic Verses." In a recent telephone interview from his home in Westchester County, N.Y., Mr. DeLillo said his planning and notes on the book preceded the Rushdie affair by a short time. He was one of the writers who read from Mr. Rushdie's works in the tumultuous days just after Feb. 14, 1989, when the Ayatollah Ruhollah Khomeini condemned Mr. Rushdie to death for blaspheming Islam. By March 8, Mr. DeLillo had begun putting his own words on paper. », Moore, Lorrie. "Look for a Writer and Find a Terrorist", *The New York Times*, June 9th 1991. Cette critique de *Mao II* au moment de sa parution est accessible à l'adresse suivante :

<https://www.nytimes.com/books/97/03/16/lifetimes/del-r-mao.html> [consulté le 13/07/2015].

« *Mao II* n'est pas à *propos* de Salman Rushdie, mais Don DeLillo confirme une connexion entre son dernier roman et le silence imposé à l'auteur de *Versets sataniques*. De sa maison du comté de Westchester (New York), au cours d'un entretien téléphonique récent, M. DeLillo dit que son calendrier et ses notes sur le livre précédèrent l'affaire Rushdie de peu de temps. Il faisait partie des auteurs qui lurent les œuvres de M. Rushdie durant les jours tumultueux qui suivirent le 14 février 1989, lorsque l'Ayatollah Ruhollah Khomeini condamna M. Rushdie à mort pour blasphème envers l'Islam. Le 8 mars, M. DeLillo avait commencé à mettre ses propres mots sur papier. », nous traduisons.

roman de Don DeLillo semble donner l'avantage aux terroristes sur les écrivains, l'existence même du roman contrebalance ce rapport de force. De fait, les récits sont dotés du pouvoir de modeler le monde, la valeur performative du langage est telle qu'elle leur confère la capacité d'influer sur le cours du monde, sur les vies des hommes.

Entre le roman de Joseph Conrad et celui de Don DeLillo, toute une production littéraire et critique se développe qui est parfois considérée comme annonciatrice des attentats du 11 septembre 2001¹. Le *corpus* étudié ici est à considérer dans la continuité des œuvres du XX^e siècle, comme le suggèrent les travaux de Margaret Scanlan et Alex Houen.

À travers l'analyse de huit romans publiés dans les années 90, Margaret Scanlan, dans son étude intitulée *Mettre en intrigue la terreur : Romanciers et terroristes dans la fiction* publiée dès 2001², propose une conception pessimiste quant à la capacité de la littérature à faire face au terrorisme, montrant que si certains ont vu dans le terrorisme une puissance de changement que la littérature avait perdue, les œuvres postmodernes constatent l'absence de force aussi bien dans le terrorisme que dans la littérature. Margaret Scanlan conclut sur un extrait de *L'agent secret* de Joseph Conrad dans lequel il est question de la mauvaise élocution du vieux terroriste chevronné qu'est Yundt, insistant sur la relation entre l'usage du langage et le pouvoir terroriste. L'objectif affirmé de l'auteur se situe bien dans la remise en cause de la puissance du littéraire et du terrorisme. Dans la même perspective, Alex Houen interroge un *corpus* plus large qui s'étend sur un siècle, et qui va de Joseph Conrad à Walter Abish³. Il se fixe comme objectif de travailler les réponses littéraires opposées à des événements terroristes tout au long du XX^e siècle, et d'interroger la reconfiguration de la force littéraire vis-à-vis du terrorisme. En effet, il travaille par exemple le lien entre le personnage de Nathalie Haldin dans *Sous les yeux d'Occident* (1911), et les femmes impliquées dans les mouvements nihilistes russes des années 1870. Sans partager les conclusions pessimistes de Margaret Scanlan, Alex Houen nuance la capacité de la littérature à influencer sur le terrorisme. Son étude part de la « dimension figurative » propre à l'événement terroriste qu'il explique en évoquant les attentats du 11 septembre 2001 dans l'introduction⁴.

¹ Les œuvres de Don DeLillo ainsi qu'une partie du cinéma hollywoodien ont été réinterprétés après les attentats comme annonciateurs de l'événement terroriste.

² Scanlan, Margaret. *Plotting Terror: Novelists and Terrorists in Contemporary Fiction*, Charlottesville: University Press of Virginia, 2001. Il n'est pas encore traduit en français.

³ Houen, Alex. *Terrorism and Modern Literature: From Joseph Conrad to Ciaran Carson*, New York: Oxford University Press, 2002.

⁴ "On the one hand, then, the attacks are a mere "copy" for bin Laden, an imitation, as he goes on to argue, of the effects US foreign policy has had on Muslims in Palestine and Iraq. But, on the other hand, targeting the "icons" of America's "military and economic power" has led to a strike on America's entire body-politic. The attacks are

Cette dimension figurative est construite, dans le cas de ces attentats précis, par la volonté imitative revendiquée par Oussama Ben Laden, qui inscrit cet acte dans la logique de la loi du talion, ce qui en minimise l'importance. D'autre part, le choix de la cible en tant « icône » d'un pouvoir politique et économique hyperbolise le caractère figuratif de l'événement puisque ses conséquences dépassent la zone de l'impact pour s'étendre à la société états-unienne dans son entier. Ainsi, les œuvres de fiction partagent et interrogent cette dimension figurative. Alex Houen se fixe alors un double objectif : l'analyser à travers la fictionnalisation de plusieurs événements terroristes au fil du XX^e siècle et repenser la force de la littérature ainsi que les liens qu'elle entretient avec d'autres domaines culturels¹.

Des études spécifiques sur la littérature du 11 septembre 2001, devenue quasiment un sous-genre littéraire à part entière pour certains, reprennent des enjeux similaires tout en essayant de dégager les spécificités du traitement littéraire de cet événement terroriste, ce que font Ann Keniston et Jeanne Follansbee Quinn dans l'ouvrage qu'elles ont dirigé et intitulé *Literature after 9/11*². Cet ouvrage collectif explore différents aspects de la relation entre littérature et terrorisme, comme le caractère figuratif de l'événement terroriste représenté et questionné par la littérature, la temporalité de la fiction (et de la photographie) vis-à-vis de l'événement traumatique, le statut de contre-récit (précédemment abordé avec l'article de Don DeLillo) ou encore la question de la relation entre l'expérience privée et publique dans l'approche de l'événement. Cette étude étant l'une des premières à traiter cette production littéraire, l'ambition des directrices est d'esquisser une typologie des œuvres et de dégager les

thus simultaneously hyperbolized *and* diminished through being explained *as figurative events*. As imitations, the effects, *in reality*, are nothing compared to American precedents; as iconic attacks their material impact extends to more than the destruction of the buildings and people involved.”, *Ibid.*, p. 3.

« D'un côté, alors, les attentats sont une simple « copie » pour Ben Laden, une imitation, selon son argumentation, des effets de la politique extérieure états-unienne qui a été exercée sur les Musulmans en Palestine et en Irak. Mais, d'un autre côté, cibler les « icônes » du « pouvoir militaire et économique » des États-Unis a conduit à porter un coup sur tout le corps politique des États-Unis. Les attentats sont ainsi simultanément hyperbolisés *et* diminués en étant expliqués en tant *qu'événements figuratifs*. En tant qu'imitations, les effets, *dans la réalité*, ne sont rien comparés aux précédents états-unis ; en tant qu'attentats iconiques, leur impact matériel s'étend au-delà de la destruction des immeubles et des personnes impliquées. », nous traduisons.

¹ “By analysing how different literary writers have responded to specific instances of terrorism in the twentieth century, I shall thus be aiming to offer a more adequate account of terrorism's figurative aspects, at the same time as asking to what degree these literary responses have meant trying to refashion the force of literature itself. [...] My interest has partly been to show how the writers' approaches to terrorism are also attempts at refiguring relations between literature and other areas of cultural life.”, *Ibid.*, p. 18, 20.

« En analysant comment différents écrivains ont répondu à des exemples précis de terrorisme au cours du XX^e siècle, je pourrais envisager d'offrir un compte-rendu plus approprié sur les dimensions figuratives du terrorisme, tout en posant la question de savoir jusqu'à quel degré ces réponses littéraires ont cherché à remodeler la force de la littérature elle-même. [...] Mon intérêt était en partie de montrer comment les approches des écrivains face au terrorisme sont également des tentatives pour refigurer les relations entre la littérature et d'autres sphères de la vie culturelle. », nous traduisons.

² Keniston, Ann, Quinn, Jeanne Follansbee. *Literature after 9/11*, New York: Routledge, 2008.

enjeux majeurs abordés. Structuré en trois parties, l'ouvrage met en avant la question du récit du témoin et de la commémoration, du rapport entre expérience individuelle et collective et la relation entre la littérature sous ses différentes formes et l'événement terroriste¹.

Aaron DeRosa met en perspective trois essais majeurs dans l'étude des fictions du 11 septembre 2001, publié après *Literature after 9/11 : Out of the Blue* de Kristiaan Versluys², *After the Fall* de Richard J. Gray³, et *9/11 and the Literature of Trauma* de Martin Randall⁴. Son article⁵ met l'accent sur le fait que ces essais forment leur *corpus* en fonction d'une vision bien précise que les auteurs ont de ce que devrait être un roman sur ces attentats, ainsi que sur le rôle de la littérature dans de telles circonstances :

La critique de Randall nous demande de considérer les situations où la fiction échoue dans sa représentation et comment des formes hybrides peuvent donner lieu à une littérature plus nuancée et éthiquement plus engagée. Pour Versluys, surmonter le trauma n'est possible que lorsque nous reconnaissons notre responsabilité « poétique » envers l'Autre. [...] La vision d'une réponse hétéroglossique que propose Gray est tout aussi noble dans le sens où il nous demande d'adopter un point de vue extérieur de façon à nous mettre dans une meilleure position pour regarder vers l'intérieur. Gray rejette l'impulsion nationaliste et les études du trauma dans le but de promouvoir un récit plus inclusif du 11 septembre 2001.⁶

Randall's critique asks us to consider the moments when fiction fails in its representation and how hybrid forms might yield more nuanced and ethically engaged literature. For Versluys, traumatic healing comes when we recognize our poetic responsibility toward the Other. [...] Gray's vision of a heteroglossic response is similarly noble in that it asks us to look outward so that we may put ourselves in a better position to look inward. Gray rejects the nationalistic impulse and trauma studies proper in order to promote a more inclusive narrative of 9/11.¹

¹ "What does it mean to have witnessed and to recall an event that felt incommensurable, inaccessible, and incomprehensible? Is it possible to speak in a voice that exceeds the personal, to use a public voice, to launch a political critique in literature? What form can such a literature take, negotiating as it must between the event itself and the dictates of genre, tradition, and the impulse to find an audience? How, in brief, does literature after 9/11 represent the possibility of witness, the political or public sphere, and its own literary status?", *Ibid.*, p. 5.
« Qu'est-ce que cela signifie d'avoir été témoin et de se rappeler un événement qui a semblé incommensurable, inaccessible, et incompréhensible ? Est-il possible de parler d'une voix qui excède la dimension personnelle, d'utiliser une voix publique, pour lancer une critique de la politique en littérature ? Quelle forme peut prendre une telle littérature, qui négocie comme cela doit être entre l'événement lui-même et les dictats de genre, de tradition et la nécessité de trouver un public ? En bref, comment la littérature, après le 11 septembre 2001, représente la possibilité de témoigner, les sphères politiques et publiques, et son propre statut littéraire ? », nous traduisons.

² Versluys, Kristiaan. *Out of the Blue*, New York: Columbia University Press, 2009.

³ Gray, Richard J.. *After the Fall: American Literature since 9/11*, Hoboken: Wiley-Blackwell, 2011.

⁴ Randall, Martin. *9/11 and the Literature of Terror*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

⁵ DeRosa, Aaron. "Analyzing Literature after 9/11", in *MFS Modern Fiction Studies*, Johns Hopkins University Press, Volume 57, Number 3, Fall 2011.

⁶ Nous traduisons.

Kristiaan Versluys fait des textes de Frédéric Beigbeder et de John Updike les plus aboutis quant à leur manière d'aborder les événements du 11 septembre 2001. Selon lui, ils incarnent la capacité de la littérature à dépasser le trauma car tous deux prennent en compte la figure de l'Autre. Cette considération pour autrui correspond à ce qu'il définit comme la « poétique », c'est-à-dire une esthétique narrative qui pose la question du regard que l'on porte sur autrui et qui invite à une attitude éthique vis-à-vis de celui-ci. Pour Richard J. Gray, la question d'autrui doit être encore plus prégnante puisqu'il fait des œuvres issues des minorités les seules qui ne sont pas en échec dans l'élaboration d'une littérature qui n'est plus *du* 11 septembre 2001, mais de *l'après* 11 septembre 2001. Dès lors, l'avenir de la littérature états-unienne se situe, pour lui, dans la production d'une littérature de « l'interstice », de l'entre-deux, qui adopterait le fonctionnement du rhizome deleuzien. Néanmoins, Aaron DeRosa souligne l'ambivalence du propos de Richard J. Gray qui insiste sur le fait que la production littéraire sur le 11 septembre 2001 témoigne de l'absence de changement causé par les attentats alors qu'il aurait dû y avoir un changement. En effet Richard J. Gray pointe la nouveauté que représente la situation des États-Unis comme champ de bataille d'un conflit mondialisé, observé par le monde entier à travers l'importante couverture médiatique et avec une cible immensément symbolique qu'étaient les Tours Jumelles. Pourtant, aucune œuvre littéraire, à son sens, n'a su jusqu'à maintenant transcrire cette exceptionnalité. D'autre part, Aaron DeRosa rappelle que la démarche littéraire valorisée par Richard J. Gray n'est pas pleinement novatrice mais s'inscrit dans la continuité des théories postcoloniales, en mettant en avant les productions issues de la littérature « des minorités ». Enfin, Aaron DeRosa présente l'essai de Martin Randall comme la volonté d'étudier les œuvres hybrides considérées comme plus aptes que les œuvres romanesques réalistes à saisir l'événement. Mais le critique interroge l'implicite conclusion de l'essayiste qui n'énonce jamais clairement en quoi les démarches d'auteurs de fictions comme Don DeLillo ou John Updike échouent par rapport à celles de réalisateurs comme James Marsh et son documentaire sur Philippe Petit *Man on the Wire*. Ces essais publiés entre 2009 et 2011 s'inscrivent dans l'immédiateté de l'événement, alors que celui d'Arin Keeble, publié en 2014, s'intéresse à l'évolution du traitement fictionnel de l'événement dans la décennie qui a suivi les attentats².

The 9/11 Novel d'Arin Keeble propose un parcours parmi un *corpus* restreint de fictions du 11 septembre 2001. Son angle d'approche est double : chronologique et littéraire.

¹ DeRosa, Aaron. "Analyzing Literature after 9/11", *op. cit.*, p. 617.

² Keeble, Arin. *The 9/11 Novel: Trauma, Politics and Identity*, Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014.

En effet, il souhaite montrer un changement dans la fictionnalisation des attentats au fur et à mesure que la distance temporelle s'installe. Les intrigues centrées sur des conflits domestiques ou sur des traumatismes individuels diminuent au profit d'intrigues centrées davantage sur la question de la représentation de l'Autre et sur un point de vue transnational. De plus, il analyse les œuvres selon un fil directeur qui est le caractère conflictuel des textes, « conflictedness », dû à l'enchevêtrement d'éléments de continuité et de discontinuité¹. Il montre que dans des œuvres plus récentes, les conflits domestiques peuvent perdurer mais seront imbriqués dans des problématiques transnationales, comme dans *Netherland* de Joseph O'Neill. Ce roman met en scène un couple dont la femme retourne vivre avec leur fils en Angleterre après les attentats du 11 septembre 2001. Elle est clairement traumatisée par les événements et tient un discours politisé alors que son mari refuse d'entrer dans cette polémique. Ainsi la perception outre-Atlantique est représentée au sein même du conflit domestique. Au-delà de la dimension chronologique de l'étude, le parti pris affiché par rapport à la relation entre littérature fictionnelle et terrorisme est bien le même que Don DeLillo : le romanesque se fixe pour objectif la construction d'un contre-récit de l'événement².

¹ « Hopefully, my book distinguishes itself by turning this critical debate back on to the novels themselves and locating a complex and nuanced conflictedness that exists throughout the canon of 9/11 fiction. Additionally, while the work mentioned above has variously addressed “literature after 9/11” in all of its different forms, or focused on other particular areas of representation – trauma or “otherness,” for example – this is the first monograph that provides a comprehensive account of the first decade of the “9/11 novel,” and examines the conflicts, divisions and tensions within these novels chronologically. Lastly, this book locates Hurricane Katrina as a key cultural moment which alters the course of 9/11 fiction. », Keeble, Arin. *The 9/11 Novel*, *op. cit.*, p. 2.
« Heureusement, mon livre se distingue par la manière dont il ramène le débat critique sur les romans eux-mêmes et en identifiant un caractère conflictuel complexe et nuancé qui existe dans tout le canon de la littérature du 11 septembre 2001. De plus, alors que l'œuvre [il s'agit de l'essai de Richard J. Gray] mentionnée précédemment a interrogé « la littérature après le 11 septembre 2001 » sous toutes ses formes, ou bien s'est focalisée sur d'autres zones particulières de la représentation – le trauma ou « l'altérité » par exemple – ce travail est la première monographie qui fournit un compte-rendu exhaustif de la première décennie du « roman du 11 septembre 2001 », et qui observe les conflits, les divisions et les tensions au sein de ces romans de manière chronologique. Enfin, ce livre fait de l'ouragan Katrina un moment culturel clé qui a altéré la trajectoire de la fiction du 11 septembre 2001. », nous traduisons.

² “This uneasiness with the process of writing the 9/11 novel was widely noted and itself anticipates the conflictedness of the novels. The central argument of this book is that by examining a representative group of these 9/11 novels, a group of texts that both reflects and represents a divided response to the attacks, we can engage with and begin to unpack some complexities, conflicts and tensions that mainstream news media and the official government response attempted to unify and simplify; in this sense the first decade of 9/11 novels does truly provide a “counternarrative”.”, *Ibid.*, p. 8.

« Cette difficulté avec le processus d'écriture du roman du 11 septembre 2001 est largement remarquée et contient en elle-même la capacité d'anticiper le caractère conflictuel des romans. L'argument central de ce livre est qu'en observant un *corpus* représentatif de ces romans du 11 septembre 2001, un *corpus* qui à la fois reflète et représente une réponse divisée aux attaques, nous pouvons coopérer et commencer à défaire quelques complexités, conflits et tensions que les médias d'information grand public et la réponse officielle du gouvernement ont essayé d'unifier et de simplifier ; dans ce sens, les romans du 11 septembre 2001 de la première décennie fournissent réellement un « contre-récit ». », nous traduisons.

Les théories présentées précédemment sont principalement anglo-saxonnes pour deux raisons. La première est que les attentats du 11 septembre 2001 ont touché les États-Unis, ses chercheurs se sont donc sentis concernés immédiatement et massivement. La seconde relève de l'institution, depuis les années 70, du terrorisme comme domaine de recherches à part entière dans le monde anglo-saxon. Cette science appelée « terrorologie¹ » regroupe des chercheurs de domaines variés qui sont qualifiés d'experts et qui travaillent pour la lutte antiterroriste. Leur objectif est de pouvoir identifier les menaces potentielles et de les réduire à néant, ce qui ne permet pas leur neutralité². Les théories évoquées précédemment ne font pas partie de cette science, mais leur existence est motivée par l'intérêt que le monde anglo-saxon porte à cette question, ainsi que par la nécessité, justement, de problématiser le rapport émotionnel vis-à-vis de ce phénomène. Ce climat aboutit à une production critique sur la question du terrorisme en littérature plus abondante en anglais qu'en français.

Notre démarche ne s'inscrit aucunement dans la dynamique de la terrorologie puisqu'il s'agit de travailler la représentation et les enjeux fictionnels (et non réels) du terrorisme, et, au contraire, de questionner les idées préconçues sur le terrorisme et ses acteurs. Cependant, nous reprenons, dans cette étude, les principaux enjeux identifiés par les essais précédemment évoqués à propos de la relation entre littérature fictionnelle et terrorisme. Nous considérons effectivement que les œuvres romanesques du corpus offrent un espace pour accueillir l'expérience individuelle et proposent un contre-récit face au récit héroïque³ prôné par les instances du politique et véhiculé par les médias. Nous ne faisons pas

¹ George, Alexander. « The Discipline of Terrorology », *Western State Terrorism*, Cambridge: Polity Press, 1991.

² « [...] la terrorologie part du postulat que les pays occidentaux sont menacés, en tant que porteurs des droits de l'homme, par des forces irrationnelles contre lesquelles il est temps de sonner la mobilisation générale... y compris des chercheurs qui doivent, par leur métier, contribuer à la lutte. Dans cette perspective, aucune contradiction n'est de mise : quiconque n'adhère pas est accusé de complicité avec les terroristes. Depuis l'œuvre pionnière de l'historien américain Walter Laqueur, la grande majorité des spécialistes ès-terrorisme se range en effet sous la bannière de la contre-insurrection (*counterinsurgency*), doctrine militaire née durant la guerre froide dans l'objectif de lutter contre un ennemi intérieur. [...] Tous ont pour objectif d'« anticiper les menaces ». Malheur à ceux qui mettent en doute le consensus entourant le terme de terrorisme [...]. La porosité des sphères et des discours scientifiques d'un côté, des pratiques de l'autre, renvoie à une autre caractéristique des chercheurs anglo-saxons qui les distinguent [*sic.*] de leurs homologues français, d'ailleurs bien moins nombreux sur le sujet : beaucoup sont issus des milieux opérationnels de la lutte antiterroriste, sont anciens officiers ou anciens policiers qui opèrent ainsi une reconversion professionnelle. [...] Les carrières croisées et la posture experte favorisent la porosité des discours et conduisent certains chercheurs à glisser dans leurs conclusions « savantes » des considérations politiques servant, le plus souvent, les intérêts de leur gouvernement. », Sommier, Isabelle. « La menace terroriste : entre logiques expertes et mobilisation des passions politiques », Anne-Marie Dillens (dir.), *La peur : émotion, passion, raison*, Bruxelles : Faculté universitaire de S^t Louis, 2006, p. 73-77. Isabelle Sommier insiste bien, dès le début de son article, sur le caractère émotionnel de l'emploi du terme de terrorisme, ainsi que sur sa connotation péjorative. Son explication de la « terrorologie » souligne clairement le parti pris et l'objectif des études menées dans ce cadre.

³ L'expression, empruntée à Carol Gluck, sera expliquée au cours du premier chapitre.

le choix d'une approche chronologique du traitement des attentats dans la fiction car notre *corpus* est restreint et concerne seulement des productions publiées avant 2010. D'autre part, nous ne nous intéressons pas à l'identité de la littérature états-unienne depuis le 11 septembre 2001, pas plus que nous ne considérons ces œuvres comme un genre à part entière. Au contraire, il nous importe de mettre en perspective une sélection de romans états-uniens déterminants sur les attentats du World Trade Center avec d'autres ouvrages issus de la littérature arabe contemporaine, ce qui permettra de faire ressortir d'autant plus la dimension contestataire de la fiction face au récit héroïque. Faisant ainsi dialoguer les différentes cultures, il nous est apparu essentiel de faire résonner la production romanesque sur cet événement terroriste précis avec d'autres œuvres issues de la littérature arabe abordant soit un autre attentat terroriste réel (l'attentat commis par des jeunes de la décharge de Casablanca dans un hôtel de luxe en 2003, mis en fiction par Mahi Binebine dans son roman intitulé *Les Étoiles de Sidi Moumen* (2010)) soit un attentat sans attache référentielle précise mais inscrit dans une esthétique réaliste¹ qui en fait l'archétype de l'attentat (le roman de Yasmina Khadra intitulé *L'attentat* (2006)). Nous considérons cette comparaison comme essentielle dans un monde où toute société est susceptible d'être la cible du terrorisme, rappelant notamment que le monde arabe a été (et est toujours) victime d'attentats de façon bien plus courante que les pays occidentaux². Nous verrons aussi que la configuration narrative des œuvres du *corpus* peut laisser place à une interprétation plus métaphorique du terrorisme ainsi qu'à une réflexion plus générale sur le pouvoir de la fiction dans notre monde contemporain.

¹ Le roman de Yasmina Khadra ne s'inspire pas d'un événement singulier comme le 11 septembre 2001 ou les attentats du Casablanca du 16 mai 2003, mais son inscription dans le cadre du conflit israélo-palestinien l'ancre tout de même dans une réalité concrète et fait de l'événement imaginé, la représentation de l'attentat par excellence.

² Les années 90 sont connues sous le nom de « la décennie noire » en Algérie car le terrorisme extrémiste musulman y était prépondérant, et depuis les mouvements révolutionnaires connus sous le nom de « Printemps arabe » les jeunes démocraties comme la Tunisie et l'Égypte sont victimes très régulièrement de menaces et d'attentats terroristes. Ces pratiques sont toujours employées dans le cadre du conflit israélo-palestinien et aussi dans la guerre qui se déroule actuellement en Syrie. Nous pouvons également citer l'Afghanistan et l'Irak qui sont maintenant un peu moins médiatisés mais qui connaissent encore des attentats. Le Pakistan est aussi la cible d'attentats, ce que le roman de Bilal Tanweer, *Le monde n'a pas de fin* (*The Scatter Here Is Too Great*), Paris : Stock, 2014, utilise comme pivot du portrait fragmentaire qu'il fait de la ville de Karachi.

II. Orient et Occident : expériences du terrorisme

Le choix d'un *corpus* restreint est motivé par notre volonté de faire des incursions précises au sein des œuvres, ce qu'un *corpus* étendu ne permet pas. L'importance de la production artistique et théorique autour des attentats du 11 septembre 2001¹ en fait un événement incontournable pour ceux qui s'intéressent à la fictionnalisation du terrorisme dans la littérature contemporaine. Le choix des quatre romans états-uniens s'est opéré principalement sur deux critères : le premier concerne la présence d'un personnage de terroriste, ou bien d'un personnage sur lequel d'autres projettent une identité terroriste. Beaucoup des œuvres fictionnelles portant sur cet événement historique traitent essentiellement de sa dimension traumatique, élément commun à d'autres phénomènes que le terrorisme. Le second critère porte sur la richesse littéraire des textes et leur complexité d'approche de l'événement.

*Terroriste*² (2006) de John Updike se situe après les attentats du 11 septembre 2001, et met en scène un personnage d'Arabe-Américain dont le père égyptien est parti avant sa naissance. Sa mère, quant à elle, est une infirmière et une artiste d'origine irlandaise. L'évolution, et surtout la radicalisation, de ce personnage sont présentées par la narration et sont mises le plus souvent implicitement en relation avec le 11 septembre 2001. En effet, Ahmad se rapproche, via l'imam de sa mosquée, d'un groupe d'extrémistes musulmans qui vont le convaincre de se faire exploser avec un camion rempli de produits chimiques dans le Lincoln Tunnel qui va du New Jersey à Manhattan. Les conséquences des attentats du World Trade Center sont ici traitées à la fois dans le « retour à la normale » marqué d'une stigmatisation de la population arabe-américaine et d'une tension politique sur la prévention du terrorisme à travers le personnage de directeur de la sécurité intérieure. La réception

¹ Le projet de recherche québécois « Lower Manhattan Project » s'est donné pour mission de répertorier et d'analyser toutes les productions artistiques et culturelles liées aux attentats du 11 septembre 2001. La base de données du projet fait état de plus de six-cents références en littérature à l'heure actuelle. Impulsé en 2007, ce projet de recherche s'est fixé pour objectif d'étudier la fictionnalisation des attentats du 11 septembre 2001 en temps réel : « Avec la création du programme de recherche The Lower Manhattan Project/Le projet Lower Manhattan, NT2, ERIC LINT et FIGURA proposent d'analyser le processus de fictionnalisation et de mythification amorcé à partir des événements du 11 septembre 2001. Ce programme de recherche entend suivre la façon dont un événement est construit, mis en récit, en fiction et en image, transformé et mythifié. Il s'agit en somme d'observer l'élaboration d'un mythe en orientant la recherche sur l'esthétisation du 11 septembre 2001 principalement par la littérature, les arts et le cinéma. », <http://lmp.uqam.ca/presentation-du-projet-de-recherche> [consulté le 13/07/2015].

² Updike, John. *Terrorist*, New York: Knopf, 2006.

Updike, John. *Terroriste*, trad. Michèle Hechter, Paris : Seuil, 2008.

critique de cet ouvrage a été très partagée. Certains ont déploré une image considérée comme simpliste et stigmatisante de l'islam au travers du personnage d'Ahmad¹, alors que d'autres ont, au contraire, salué la profondeur de la réflexion proposée par ce roman qui adopte pourtant une intrigue et un style simples². Le personnage principal nous semble moins être une allégorie de l'islam contemporain que celle d'une jeunesse contemporaine qui rencontre beaucoup de difficultés à trouver sa place dans le monde. La présence du personnage de conseiller d'orientation ainsi que de plusieurs figures d'autorité, combinée à la discrétion du personnage principal fait très clairement de ce texte un roman d'apprentissage.

Jess Walter utilise les codes du policier dans beaucoup de ses œuvres dont la portée dépasse souvent la simple résolution d'un crime³, notamment dans son roman sur les attentats

¹ "Wanting to dignify his hero, Updike drastically overcompensates and turns his schoolboy into a stiff stereotype--he's a bigot, Updike seems to be saying, but rather a stately bigot, for all that. How can it be sympathetic to a religion to present, as its exemplar, such a solemn robot? [...] Equally, such a writer would surely know that the way to close down such authenticity, to freeze the novel in the colorless gas of the inauthentic, would be to make the Islamic young man an absurdly one-dimensional, furious solitary who has already rejected as an "infidel" everyone from the president to his mother.", Wood, James. "Jihad and the Novel", *New Republic*, July 3rd 2006.

<http://www.newrepublic.com/article/books-and-arts/jihad-and-the-novel> [consulté le 15/07/2015].

« En voulant donner de la dignité à son héros, Updike surcompense et transforme radicalement son écolier en un stéréotype coincé – c'est un bigot, semble dire Updike, mais un bigot plutôt imposant, malgré tout. En quoi la présentation d'un tel robot solennel comme l'exemple même d'une religion pourrait être une marque de sympathie envers celle-ci ? [...] D'un autre côté, un tel écrivain devrait sûrement savoir que la manière de se rapprocher le plus d'une telle authenticité, de geler le roman dans le gaz incolore de l'inauthentique, consisterait à faire de ce jeune islamiste un solitaire furieux d'une absurde unidimensionalité, qui a déjà rejeté, en tant qu'« infidèle », tout le monde, du président à sa mère. », nous traduisons.

² "But these dialogues, along with the reflections they provoke in Ahmad, serve Updike's intentions — the examination of contemporary America exposed to the passions in the non-American world. Updike can clearly imagine his way into the moralizing resentments this country brings forth in the hearts of those who are at once underprivileged and confidently traditional. On the other hand, this story is no supine catalog of self-reckoning. Its tensions are well calibrated and the points of view clearly and at times ironically presented.", Stone, Robert. "Updike's Other America", *The New York Times*, June 18th 2006.

http://www.nytimes.com/2006/06/18/books/review/18stone.html?pagewanted=all&_r=0 [consulté le 15/07/2015].

« Mais ces dialogues, ainsi que les réflexions qu'ils engendrent chez Ahmad, servent les intentions d'Updike – l'observation des États-Unis contemporains exposés aux passions dans le monde non-états-unien. Updike peut clairement imaginer son chemin vers les ressentiments que ce pays distille dans le cœur de ceux qui sont à un moment moins privilégiés tout en étant des traditionnels convaincus. D'un autre côté, cette histoire n'est pas un étalage de récriminations personnelles. Ses tensions sont bien calibrées et les points de vue sont clairement, et parfois ironiquement, présentés. », nous traduisons.

"Updike remains one of contemporary literature's most enviable stylists, the lucid economy of his prose often disguising, but never betraying, the remarkable complexity of his thought. And he also remains one of American society's most humane and balanced critics, his exasperation tempered by an undeniable love.", Poster, Jem. "Paradise Lost", *The Guardian*, August 5th 2006.

<http://www.theguardian.com/books/2006/aug/05/shopping-fiction> [consulté le 15/07/2015].

« Updike demeure l'un des auteurs les plus enviés de la littérature contemporaine pour son style, l'économie lucide de sa prose qui cache souvent, mais jamais en la trahissant, la complexité remarquable de sa pensée. Et il reste aussi l'un des critiques de la société états-unienne le plus humain et le plus équilibré, son exaspération étant nuancée par un amour indéniable. », nous traduisons.

³ Il a été primé pour *Citizen Vince* (2005) puis pour *Le Zéro* qui semble constituer l'apogée de son exploration des codes du policier.

du World Trade Center intitulé *Le Zéro*¹ (2006). Ce roman est, selon nous, le plus complexe et le plus abouti à propos des attentats du World Trade Center. Le personnage principal, Brian Remy, est un officier de police qui est entré dans les tours jumelles au moment des attentats. Depuis, il pense être victime de trous de mémoire qui conditionnent la narration : comme le personnage, le lecteur saute de scène en scène sans savoir combien de temps s'est écoulé ni comment Brian Remy est parvenu jusqu'à cet endroit. Au fur et à mesure, nous découvrons une dualité dans la mission confiée à Remy : officiellement il est à la retraite, officieusement il doit statuer sur la mort effective de March Selios, employée au World Trade Center qui aurait été vue quittant les lieux peu de temps avant les attentats. Menant ainsi une double vie, et prenant conscience de certaines de ses actions dans l'après-coup, le personnage de Brian Remy se demande à un moment s'il n'existerait pas deux Remy, l'un qu'il connaît et un autre qui serait son double maléfique. Fonctionnant presque sur le mode des récits fantastiques tels que les nouvelles d'Edgar Allan Poe ou *L'Étrange cas de Dr. Jeckyll et Mr. Hyde*, le lecteur se demande si Remy est bien celui qu'il pense être et si ses trous de mémoire sont bien réels.

*L'homme qui tombe*² (2007) de Don DeLillo était un emblème de cette production littéraire bien avant d'être publié, au regard de la position de son auteur dans le paysage littéraire états-unien mais aussi grâce à la réflexion sur la question que celui-ci a précédemment menée, notamment dans *Mao II*³ (1991). De manière générale, le travail de Don DeLillo touche l'évolution du monde contemporain et des relations humaines. *L'homme qui tombe* fonctionne sur l'alternance des chapitres sur la vie de Keith, rescapé des attentats du World Trade Center, et ceux retraçant l'embrigadement d'Hammad jusqu'à ce qu'il participe à ces attentats, créant une tension entre l'amont et l'aval de l'événement terroriste.

*Il était une fois dans une terre promise*⁴ (2007) est une œuvre narrative riche qui reprend quelques éléments autobiographiques de l'auteur. En effet, Laila Halaby est née à Beyrouth de père jordanien et de mère états-unienne. Elle vit actuellement en Arizona, où elle a passé une grande partie de son enfance avant de voyager à travers les États-Unis, comme l'un de ses personnages principaux, Salwa. Faisant partie de la « littérature des minorités⁵ »

¹ Walter, Jess. *The Zero*. New York: Harper Perennial, 2007 (2006).

Walter, Jess. *Le Zéro*, trad. Julien Guérif, Paris : Éditions Payot & Rivages, 2012.

² DeLillo, Don. *Falling Man*, *op. cit.*

DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, trad. Marianne Véron, Arles : Actes Sud, 2008.

³ DeLillo, Don. *Mao II*. London: Vintage, 1992 (1991).

⁴ Halaby, Laila. *Once in a Promised Land*, Boston: Beacon Press, 2007.

⁵ Cette production littéraire états-unienne débute principalement avec des auteurs afro-américains après l'abolition de l'esclavage, et prend un essor plus large dans les années 1960, dans le sillage des mouvements

aux États-Unis, ce texte est intéressant car il met en perspective les deux cultures principalement concernées par les attentats du 11 septembre 2001, c'est pourquoi nous l'avons tout de même retenu dans le *corpus* alors qu'il ne représente pas directement un personnage de terroriste. Malgré cette absence, la question du terrorisme est posée à travers la stigmatisation dont est victime le couple que forment Salwa et Jassim, deux immigrés jordaniens qui possèdent une situation sociale confortable aux États-Unis. Jassim est ingénieur hydraulique et Salwa agent immobilier. Leur vie bascule après le 11 septembre 2001, à la fois à cause des retombées de cet événement mais aussi parce que leur situation personnelle subit des perturbations : Salwa tombe enceinte sans prévenir Jassim puis fait une fausse couche avant de devenir l'amante d'un jeune collègue de travail et Jassim tue un jeune homme « chasseur de terroristes » dans un accident de voiture, ce qui le traumatise et le pousse à se refermer sur lui-même. L'usage de références aux contes arabes et états-uniens témoignent des préoccupations de l'auteur sur la langue et les récits, tant dans la pratique scripturale que dans la tradition orale. Ces références construisent un intertexte avec *Les Mille et une nuits* évident et suggèrent ainsi un pouvoir de repousser la mort que posséderait le récit. L'auteur revendique elle-même, sur son site officiel, cet intérêt qu'elle joint à une curiosité sur ce qui fait de nous des êtres humains¹, curiosité qui est importante dans toutes les œuvres du *corpus*.

Les attentats du 11 septembre 2001 sont perçus dans une bilatéralité entre d'un côté l'hégémonie états-unienne et de l'autre le monde arabe, considéré comme un tout homogène alors que de grandes disparités ont toujours existé parmi les pays et les cultures le composant. Il nous a semblé important d'étudier la fictionnalisation de cet événement terroriste dans des romans appartenant à différents pays de cette sphère culturelle et géographique. À l'inverse de la production romanesque états-unienne gigantesque, la production arabe sur le sujet est plus

pour les droits civiques. Cf. Perrin-Chenour, Marie-Claude (dir.). *Les littératures des minorités aux États-Unis*, Nantes : Editions du Temps, 2003.

¹ "In life and in stories I love contrasts and unlikely juxtapositions, which perhaps is the result of coming from two distinct cultures. I see artists as translators/interpreters who give us a glimpse at a situation or a person or a feeling in some more accessible medium. They can also offer us an eye into someone else's world and help dispel stereotypes and misconceptions by tugging at that universal spot, the humanity within us all.", Halaby, Laila. <http://lailahalaby.net/> [consulté le 08/07/2015].

« Dans la vie comme dans les histoires, j'aime les contrastes et les juxtapositions improbables, ce qui est peut-être le résultat de mon appartenance à deux cultures différentes. Je conçois les artistes comme des traducteurs/interprètes qui nous donnent un aperçu d'une situation ou d'une personne ou d'un sentiment par le biais d'un médium plus accessible. Ils peuvent également nous permettre d'avoir un regard sur le monde de quelqu'un d'autre et aider à chasser les stéréotypes et les fausses conceptions en tirillant ce bouton universel, l'humanité qui est en nous tous. », nous traduisons.

limitée. Nous en avons retenu cinq dont un n'aborde pas les attentats du 11 septembre 2001 mais son écriture a été conditionnée par cet événement.

La dystopie de l'écrivain yéménite Wajdî al-Ahdal a subi la censure et n'est pas encore traduite en français. *Le Philosophe de Karantina*¹ (2004) est à la fois l'œuvre la plus fictionnelle par les éléments du merveilleux qui conditionnent l'intrigue (les personnages sont des vers de terre qui vivent dans des cimetières, se nourrissant de chair de cadavres et buvant du pétrole), et la plus référentielle dans les détails de l'intrigue qui construisent l'exacte situation géopolitique des relations qu'entretenaient les États-Unis avec la péninsule arabe au moment des attentats du 11 septembre 2001. Le philosophe, Mash'al al-Hijâzî, revient au cimetière de Zîma et cherche la solution pour permettre aux vers de terre de remonter vivre à la surface. Il est confronté au dictateur al-Qahtânî al-Kabîr, puis à son successeur al-Qahtânî al-Saghîr, mais aussi au manipulateurs de l'ombre que sont l'imam Mut'ab, l'ambassadeur du cimetière d'Hamburger Wilson et le ministre de l'intérieur Lâfi Ghisâb. Ce dernier va, entre autres choses, manipuler Bandar Ibn Tahyamar, disciple du philosophe, pour qu'il perpétue les attentats du World Trade Center. Wajdî al-Ahdal est un auteur engagé qui a déjà subi des menaces pour son œuvre précédente, *Barques de montagne*² (2002), dans laquelle il effectue un portrait violent de la société yéménite contemporaine. Forcé à l'exil, le soutien d'intellectuels arabes et du prix Nobel de littérature Günther Grass lui ont permis de revenir dans son pays où il demeure actuellement, travaillant au ministère de la culture.

L'œuvre de Nasri Sayegh, *Bowling à Bagdad*³ (2004), porte la mention « roman » (رواية) sur la couverture, mais elle ne propose pas une configuration narrative évidente. En effet, l'ouvrage est composé de deux parties distinctes, la première regroupant des rêves faits par des enfants irakiens et adressés à des enfants états-uniens, la seconde étant constituée de courts chapitres, sans enchaînement explicite entre eux, qui s'apparentent plus à des pamphlets poético-journalistiques qu'à des textes fictionnels. Cependant, nous ne pouvons ignorer la précision du paratexte. Nasri Sayegh est un écrivain et journaliste libanais engagé. Les attentats du 11 septembre 2001 interviennent à peu près à la moitié de la première partie. Il s'agit d'un des rares textes, *corpus* états-unien et arabe confondus, qui développe la scène

¹ الأهدل، وجدي. فيلسوف الكرتينية، صنعاء، يمن : مركز عبادي للدراسات والنشر، 2004.

² الأهدل، وجدي. قوارب جبلية، بيروت : رياض الريس، 2004.

Al-Ahdal, Wajdî. *Barques de montagne*, trad. Sarah Rolfo, Paris : Barachi, 2010.

³ الصايغ، نصري. بولينغ في بغداد، بيروت : رياض الريس، 2003.

Sayegh, Nasri. *Bowling à Bagdad*, trad. Diah Saba Jazzar, Paris : Fayard, 2004.

de l'attentat dans les détails, cherchant à peindre ce que les victimes ont pu ressentir de l'intérieur.

Inaam Kachachi est née à Bagdad en 1952 et y a fait des études de journalisme. Arrivée à Paris en 1979, elle y vit toujours et travaille notamment en tant que correspondante pour deux journaux arabes. *Si je t'oublie, Bagdad*¹ (2008) est écrit en arabe puis traduit en français et en anglais. La narratrice est une Irakienne qui a immigré aux États-Unis dans son enfance. Sa situation à Détroit est précaire. L'indignation et l'horreur qu'elle éprouve face aux images des avions s'écrasant dans les tours jumelles la poussent à s'enrôler dans l'armée états-unienne. La solde intéressante proposée alors pour ce travail constitue une motivation supplémentaire puisqu'elle va lui permettre de prendre soin de sa famille. Elle retourne ainsi dans son pays natal où elle retrouve sa grand-mère, Rahma. Cependant, les retrouvailles ne se passent pas comme elle l'espérait et son expérience en Iraq la brise en mille morceaux. Nous retrouvons un personnage d'immigré comme chez Laila Halaby, mais son engagement tant dans l'armée que dans les langues arabe et anglaise mêle davantage les situations irakienne et états-unienne. Le personnage de Muhaymen, frère de lait de la narratrice et membre d'une milice depuis sa sortie des prisons iraniennes, incarne la figure problématique du résistant-terroriste².

Les œuvres d'Abdullah Thabit et de Khaled al-Berry utilisent toutes les deux les codes de l'autobiographie. Abdullah Thabit est un écrivain et journaliste saoudien, auteur d'une autofiction intitulée *Le terroriste n°20*³ (2006) dans laquelle il mêle des éléments de son enfance avec d'autres appartenant à la vie imaginée d'un des terroristes du commando qui a commis les attentats du 11 septembre 2001. Il construit un pacte fictionnel dans le paratexte, par le biais d'une préface écrite par l'auteur, suivie d'une note du narrateur qui signe « le terroriste n°20 ». Adoptant une progression chronologique, les attentats du 11 septembre 2001 sont présentés à travers leur médiatisation et représentent un avenir potentiel auquel le narrateur a échappé. Quant à *La Terre est plus belle que le Paradis*⁴ (2009) de l'écrivain et journaliste égyptien Khaled al-Berry, il s'agit d'une seconde édition modifiée par l'auteur suite aux suggestions d'éditeurs intéressés pour publier la traduction anglaise. L'ouvrage est

¹ كحجه جي، إنعام. الحفيدة الأميركية، بيروت : الجديد، 2008.

Kachachi, Inaam. *Si je t'oublie, Bagdad*. Trad. Mehanna Ola, Osman Khaled. Paris : Editions Liana Levi, 2009.

² Cette question sera abordée en détails dans la troisième partie de ce travail.

³ ثابت، عبد الله. الإرهابي 20، دمشق : دار المدى للثقافة والنشر، 2006.

Thabit, Abdullah. *Le terroriste n°20*, trad. Françoise Neyrod, Arles : Actes Sud, 2010/

⁴ البري، خالد. الدنيا أجمل من الجنة، القاهرة : دار الميريت، 2009 (2004).

sorti pour la première fois en juillet 2001¹ et a suscité un intérêt grandissant après les attentats du 11 septembre 2001². L'auteur explique qu'il a alors fait évoluer son texte qui était un témoignage journalistique vers une autobiographie romancée. La seconde version est celle sur laquelle nous nous fondons dans ce travail, puisque c'est elle qui est conditionnée par les attentats du 11 septembre 2001. Comme le texte d'Abdullah Thabit, elle suit l'ordre chronologique de la vie du narrateur qui, ici, porte le même nom que l'auteur. Bien qu'il ne traite pas des attentats du 11 septembre 2001, ce texte aborde l'embrigadement terroriste et interroge la force que peuvent lui opposer l'écriture, la littérature et plus généralement la culture.

Nous avons volontairement omis de traiter des œuvres comme celle de l'écrivain syrien Khaled Khalifa, *L'éloge de la haine*³ (2006) car elles abordent davantage le terrorisme d'État et la résistance à l'oppression considérée comme terroriste par les instances du gouvernement, ce qui est une problématique différente de celle abordée dans ce travail.

Le *corpus* arabophone ainsi formé, nous souhaitons y ajouter un ouvrage de littérature arabe francophone car, bien qu'étranger aux sphères linguistiques travaillées ici, il relève d'une sensibilité similaire et construit une représentation complexe de la dernière nuit d'un des membres du commando qui a commis les attentats du World Trade Center, il s'agit de *Tuez-les tous*⁴ (2006) de l'écrivain algérien Salim Bachi. Ce jeune auteur est né à Alger, a poursuivi des études à Paris où il vit désormais. Son court roman retrace l'errance physique et morale d'un personnage dont le lecteur ne connaît que quelques uns de ses pseudonymes. Il fouille sa mémoire pour retrouver les moments décisifs de son embrigadement et la motivation nécessaire pour aller au bout de la mission qu'il s'est vu confier.

Pour mettre en perspective ce *corpus* sur les attentats du 11 septembre 2001, il nous a paru nécessaire d'étudier en parallèle des œuvres appartenant à la littérature arabe mais qui représentent un autre attentat terroriste, c'est pourquoi nous avons choisi deux textes appartenant à la littérature arabe francophone. *Les Étoiles de Sidi Moumen*⁵ (2010) de Mahi Binebine traite d'attentats commis par des jeunes de la décharge de Casablanca dans plusieurs

¹ La traduction française encore disponible est fondée sur cette première version. Al-Berry, Khaled. *La Terre est plus belle que le paradis*, Paris : Jean-Claude Lattès, 2002.

² L'auteur explique ceci dans la préface à la seconde édition publiée en 2009.

³ خليفة، خالد. مديح الكراهية، بيروت : دار الاداب، 2008.

Khalifa, Khaled. *Éloge de la haine*, Arles : Sindbad, 2011.

⁴ Bachi, Salim. *Tuez-les tous*, Paris : Gallimard, 2006.

⁵ Binebine, Mahi. *Les Étoiles de Sidi Moumen*, Paris : Flammarion, 2010. Ce roman a été adapté au cinéma par Nabil Ayouch sous le titre *Les chevaux de Dieu*, en 2013.

endroits de la ville dont un hôtel et un restaurant, le 16 mai 2003. Certes, ces attentats n'ont pas la portée médiatique ni l'impact planétaire du 11 septembre 2001 mais leur mise en fiction soulève des enjeux énoncés par Don DeLillo dans l'article précédemment cité (comme les motivations, le trauma, les récits individuels face aux récits terroristes et politiques). Mahi Binebine est un auteur et artiste marocain prolifique. Il a vécu notamment à Paris et à New York avant de revenir vivre à Marrakech depuis 2002. Son œuvre, qu'elle soit picturale, sculpturale ou littéraire, interroge l'homme, l'humain, au sein de la société contemporaine. Sa position d'écrivain face aux attentats de Casablanca est à mettre en parallèle avec celle des auteurs états-uniens face aux 11 septembre 2001 dans le sens où, en tant que Marocain, Mahi Binebine est aussi victime du terrorisme. La différence de poids entre ces deux événements est l'origine des terroristes (extraterritoriale dans le cas du 11 septembre 2001, nationale dans le cas des attentats de Casablanca). L'origine nationale des terroristes de Casablanca explique peut-être le choix fait par Mahi Binebine de la prosopopée : le narrateur revient sur son passé tout en regardant l'évolution de la décharge dans laquelle il a vécu. Il y a une équivalence entre le lieu de vie et de mort, ainsi qu'entre le passé et l'avenir.

Le second roman de littérature arabe francophone est *L'attentat*¹ (2005) de Yasmina Khadra. Il ne s'agit plus d'un événement terroriste historique particulier, mais de « l'attentat », un attentat fictif qui se déroule à Tel Aviv et qui incarne tous les attentats-suicides, c'en est l'archétype. Le choix de situer cet événement dans le cadre du conflit israélo-palestinien renforce cette dimension archétypale car ce conflit est aussi marqué par l'usage de l'attentat-suicide et constitue une préoccupation mondiale du fait de sa situation géographique et de son histoire. Le personnage principal est Amine, un chirurgien palestinien travaillant en Israël. Sa femme, Sihem, commet un attentat-suicide dans un restaurant sans que son mari n'ait suspecté, ne serait-ce qu'un instant, son engagement terroriste. L'expérience qu'a vécue Yasmina Khadra du terrorisme durant la « décennie noire » au sein de l'armée algérienne nourrit la réflexion qu'il nous propose avec ce roman.

Nous faisons le choix de considérer ces deux textes comme appartenant à la littérature arabe francophone, donc faisant partie du *corpus* arabe car les intrigues sont situées dans le monde arabe et témoignent d'une appréhension de la question de ce point de vue socioculturel. En effet, ces auteurs revendiquent leur appartenance culturelle respectivement au Maroc pour Mahi Binebine et à l'Algérie pour Yasmina Khadra. Le choix de la langue

¹ Khadra, Yasmina. *L'attentat*, Paris : Julliard, « Pocket », 2005. Ce roman a également été adapté au cinéma par Zied Douéri en 2013.

française comme langue d'écriture n'est pas réfléchi, il découle du parcours scolaire et de l'éducation littéraire des auteurs. Yasmina Khadra explique d'ailleurs que le choix d'une expression en langue française est dû à un complet hasard, aux encouragements prodigués par un enseignant de français et non d'arabe¹. D'autre part, les pérégrinations de Mahi Binebine le poussent à adopter une approche littéraire et artistique qui transcende les frontières culturelles et linguistiques. De même, la dimension archétypale de l'œuvre de Yasmina Khadra, ainsi que l'écho qu'elle trouve dans d'autres de ses romans², l'expérience personnelle de l'auteur, tout ceci confère une dimension plus large à son questionnement sur le terrorisme. L'analyse des textes de Mahi Binebine et Yasmina Khadra offre de fait l'opportunité de mettre en perspective une hypothétique particularité de la fictionnalisation des attentats du 11 septembre 2001³.

Quelques incursions ponctuelles dans d'autres fictions traitant du 11 septembre 2001 seront effectuées dans le but de creuser des aspects importants de cette fictionalisation qui seraient moins présents dans les œuvres présentées ci-dessus.

III. Cheminement dans les dédales fictionnels de l'événement terroriste

Cette étude suit un cheminement qui va du notionnel à une interprétation plus métaphorique de l'usage de l'attentat terroriste en fiction. Il s'agit de commencer par s'interroger sur la définition des termes clés de l'étude et sur la nature et les enjeux du thème abordé : qu'est-ce que le terrorisme et qu'est-ce qu'un attentat ? Nous poursuivons ensuite avec une réflexion sur la manière dont la fiction représente l'attentat terroriste ainsi que sur le questionnement qu'elle propose quant aux pouvoirs figuratifs et performatifs du langage. Enfin, notre attention se déplace de l'événement aux personnages qui constituent le point nodal de notre lecture des œuvres du *corpus*. En effet, l'absence de description détaillée de l'événement et d'ancrage référentiel très précis a déplacé le point central de notre lecture sur

¹ Cf « À la question "Pourquoi le français ?" Yasmina Khadra répond : "Je n'ai pas choisi. Je voulais écrire. En russe, en chinois, en arabe. Mais écrire ! Au départ, j'écrivais en arabe. Mon prof d'arabe m'a bafoué, alors que mon prof de français m'a encouragé." », <http://www.yasmina-khadra.com/index.php?link=choix>. [consulté le 09/07/2015].

² Comme *À quoi rêvent les loups* (1999), *Les hirondelles de Kaboul* (2002), *Les Sirènes de Bagdad* (2006), *Ce que le jour doit à la nuit* (2008).

³ Nous aurions pu également convoquer des œuvres de Boualem Sansal, comme *Le Serment des barbares* (1999), mais la question du terrorisme y est plus diffuse et sa publication est antérieure aux attentats du 11 septembre 2001 qui nous servent de borne temporelle.

les personnages. Une étude précise de leur construction nous amènera à envisager les œuvres non comme des mises en fiction d'un événement terroriste particulier dans la seule optique d'en construire des contre-récits et des archives fictionnelles mais comme des fictionnalisations qui s'interrogent sur la précarité humaine contemporaine et qui utilisent l'événement terroriste pour construire des récits à portée plus métaphoriques.

Le point de départ des œuvres du *corpus* étant un phénomène d'une violence extrême qui peut toucher n'importe quelle partie du monde, il s'avère nécessaire de nous interroger sur les termes employés pour le désigner, ce qui fait l'objet de la première partie de ce travail. Nous commençons par définir deux mots-clés ainsi que la manière dont ils interagissent, il s'agit des noms « terrorisme » et « événement ». Alors que le terme de « terrorisme » est employé communément aujourd'hui, ce qu'il recouvre est loin de donner lieu à un consensus. Un historique du mot ainsi que la présentation des polémiques actuelles qu'il engendre nous ont semblé nécessaires. Ce travail sémantique permet également de saisir les questionnements et enjeux auxquels se confrontent les romanciers qui souhaitent aborder le phénomène, en particulier ceux qui touchent à la position du terroriste suicidaire et à ses motivations. Reprenant ensuite pour point de départ l'attentat terroriste qualifié d'événement tant par les médias que par les politiques et les intellectuels, nous cherchons à comprendre ce que l'on considère aujourd'hui comme un événement. Sa construction repose sur deux phases : son émergence et sa mise en récit. Nous étudierons alors comment l'attentat terroriste est représenté en tant qu'événement dans les œuvres du *corpus*, et nous nous demanderons si les œuvres en elles-mêmes sont aussi des traces de celui-ci, participent de celui-ci. Enfin, cette première partie se clôt sur une réflexion quant aux rapports entretenus entre les œuvres étudiées et l'histoire. En effet, l'événement moteur de l'intrigue est un traumatisme historique. Les fictions du corpus cherchent à l'aborder sans faire l'Histoire. Elles offrent un espace différent pour affronter l'événement, effectuer un devoir de mémoire mais elles ne servent pas de nouveaux fondements à la société ébranlée. Nous nous baserons principalement sur la contribution d'Emmanuel Bouju en utilisant deux de ses concepts : la transcription de l'histoire et les fictions historiques. L'esquisse d'une société terrorisée comme reflet de la production de l'événement terroriste constituera une première image à analyser dans les œuvres romanesques étudiées. Cette complexe représentation de l'événement terroriste implique un outil majeur, enjeu du conflit entre écrivain et terroriste identifié par Don DeLillo dans son article mentionné en ouverture de ce travail : le langage.

L'usage et la représentation problématisée de cet outil font l'objet de la deuxième partie qui est guidée par la question suivante : comment dire l'événement terroriste ? Nous verrons tout d'abord comment cette difficulté est représentée au sein de la diégèse, à travers l'analyse de la fictionnalisation des différents discours porteurs de récits de l'événement. Que ce soit la parole, l'écriture ou même le silence, toutes ces manifestations (et non-manifestations) du langage articulé présentent un manque, échouent à saisir pleinement l'événement. Néanmoins, cela ne suggère pas un quelconque échec de la fiction, au contraire, en étant capable de représenter la difficulté de ce saisissement, la fiction fait état de l'impossibilité de faire face directement et immédiatement (au sens de « sans médiation ») à l'événement terroriste. Une des médiations possibles utilisée alors par les œuvres du *corpus* est le recours à l'intertextualité. Ces détours imposés par l'événement terroriste passent par des œuvres comme *L'Agent secret* de Joseph Conrad ou *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline. La présence d'autres textes et d'autres auteurs dans les fictions du *corpus* est abordée selon trois dimensions : thématique, poétique et éthique. L'absurdité de la violence et la question du trauma construisent la dimension thématique à propos de laquelle Joseph Conrad, Louis-Ferdinand Céline et Joseph Heller (auteur de *Catch 22*) seront convoqués. La dimension poétique concerne principalement l'influence revendiquée de Kurt Vonnegut sur l'œuvre de Jess Walter. Enfin, la dimension éthique fait appel à deux écrivains et penseurs : Albert Camus et Friedrich Nietzsche. La présence du premier est très discrète, mais son œuvre entière trouve un écho ici, lui dont tout le travail touche parfois très explicitement à la question du terrorisme à tel point que Jacqueline Levi-Valensi, présidente de la Société des Études Camusiennes, a regroupé des extraits de son œuvre sous le titre *Réflexions sur le terrorisme*¹. Quant à Friedrich Nietzsche, il est présent au travers du questionnement sur le caractère nihiliste propre au terrorisme de la fin du XIX^e siècle mais qui est moins évident dans le terrorisme contemporain. Cependant, des concepts cruciaux comme l'Éternel retour ou encore le Surhomme, sont clairement mentionnés chez Salim Bachi, et nous trouvons Zarathoustra chez Nasri Sayegh. L'étude de l'intertexte religieux constitue le dernier détour étudié. Il s'agit de travailler sur la représentation du texte religieux, qui se présente le plus souvent comme un refuge factice qu'il faut décrypter. L'événement terroriste apparaît alors comme multiple et dynamique, il ne possède pas la même valeur, il ne joue pas le même rôle dans les différents ouvrages du *corpus*. Parfois moteur de l'intrigue, il peut n'être présent qu'en toile de fond ou encore ne constituer qu'une menace à venir. Une

¹ Camus, Albert. *Réflexions sur le terrorisme*, Paris : Nicolas Philippe, 2002.

brève typologie des œuvres en fonction des valeurs attribuées à l'événement viendra clore cette deuxième partie.

À ce stade, nous constatons que l'événement est fuyant, insaisissable, mais tout de même présent dans ces œuvres qui ont réussi à en représenter le dynamisme. Nous basant sur les théories du visuel ainsi que sur le concept de dispositif, nous envisageons la représentation de ce dynamisme à travers la configuration d'un triple dispositif (fictionnel, imaginaire et terroriste) dont l'étude ouvre la deuxième partie. La scène terroriste, définie par Philippe Ortel comme possédant un niveau technique (la bombe) un niveau pragmatique (le rôle des médias) et un niveau symbolique (le récit que les terroristes cherchent à imposer), est voilée par la configuration du triple dispositif mais se laisse entrevoir lors d'un bref passage. Cette mise en scène de l'événement terroriste n'est pas seulement le propre de la fiction, elle est intrinsèque à l'événement dont le caractère spectaculaire est le fruit de ce que Guy Debord a nommé la « société du spectacle ». En effet, la société contemporaine, qualifiée de « postmoderne » par Fredric Jameson, est caractérisée notamment par le développement de la culture de masse et avec elle des médias de masse. Tout est à consommer et l'on consomme toujours plus, le hors-norme devient la nouvelle norme et le spectacle se doit d'être spectaculaire. Le terrorisme est considéré par Guy Debord lui-même comme étant à la fois la manifestation extrême de cette société et sa contestation. Ainsi, de nombreux intellectuels comme Jean Baudrillard ont vu dans les attentats du 11 septembre 2001¹, une contestation et une volonté de destruction de cette société de consommation dont l'hégémonie états-unienne est l'emblème. L'attentat terroriste apparaît comme la dénonciation d'un modèle social qu'il faut impérativement repenser². Toutefois, ce modèle ébranlé cherche à se fonder à nouveau sur les mêmes bases, véhiculant un récit héroïque qui légitime tout acte de représailles en le présentant comme nécessaire. Le spectaculaire de l'événement terroriste utilise donc les ressorts du modèle social qu'il souhaite dénoncer, forçant tout un chacun à remettre en question son inscription dans la société mais aussi sa propre identité individuelle. De fait, représenter l'attentat terroriste revient à représenter une dénonciation d'une violence spectaculaire liée à la « société du spectacle », et de la place accordée à l'individu en son sein.

¹ Baudrillard, Jean. *Power Inferno : Requiem pour les Twins Towers, Hypothèses sur le terrorisme, La violence du mondial*, Paris : Galilée, 2002.

² La même opposition peut être vue dans l'attentat terroriste de Casablanca que traite Mahi Binebine puisque ce sont des enfants vivant dans la décharge qui se font exploser dans un hôtel de luxe, symbole de la richesse et de la consommation d'une tranche précise de la population. Quant à l'attentat de Yasmina Khadra, bien que ne possédant pas d'ancrage référentiel précis, il met en scène des activistes privés de leur territoire et cantonnés dans des zones pauvres qui choisissent le terrorisme pour contester et atteindre la présence israélienne qui dispose d'un développement et d'un confort bien supérieur.

L'attention du lecteur se déplace alors de l'événement vers les personnages, construits en « inquiétudes bringuebalantes¹ », bloqués dans le trauma de l'événement. La certitude de connaître leur identité est ébranlée et engendre un besoin de la redéfinir. Un jeu avec les stéréotypes de terroriste et de victime s'engage, la distinction s'estompe car les personnages souffrent des mêmes dysfonctionnements : leur existence est diaphane, ils semblent transparents les uns pour les autres, seulement à moitié vivants et déjà à moitié morts ; ils ne parviennent pas à exprimer ce qu'ils cherchent à extérioriser, qu'il s'agisse de leurs émotions ou bien de leur expérience de l'événement terroriste ; enfin, ils ne peuvent communiquer entre eux, ils sont esseulés et le plus souvent incompris. Les personnages subissent leur vie au lieu de l'investir, coincés dans une stupeur propre à l'événement terroriste et qui suscite une autre question : qu'est-ce qui fait de l'homme non un monstre, mais bien un homme ? Cette interrogation est une préoccupation clairement énoncée par certains des auteurs étudiés comme Laila Halaby² et Abdullah Thabit. Celui-ci répond à un journaliste qui lui demande ce qu'il ressent maintenant lorsqu'il croise des extrémistes :

« Je me sens très triste », dit Thabit. « J'aurais aimé qu'ils puissent vivre une vie pleine d'amour, d'art et de musique. J'aurais aimé qu'ils puissent reconquérir leur humanité. Mais leur vie leur a été dérobée et ils ne le savent même pas. »³

"I feel very sad," Thabit said. "I wish they could live a life full of love and art and music. I wish they could regain their humanity. But their lives have been stolen from them and they don't even know it."⁴

La pensée levinassienne ainsi que ses émules contemporains que sont les théories du *care* et le travail de Marc Crépon⁵ nous serviront d'ancrage théorique pour réfléchir à ce qui fonde notre humanité et à la manière de la reconquérir. L'absence de construction référentielle précise de l'événement terroriste nous donne l'occasion d'activer un autre niveau d'interprétation des œuvres du corpus et d'y lire le recours au terrorisme comme la métaphore qui incarnerait un malaise dans le vivre-ensemble contemporain dans lequel chaque individu se retrouverait isolé, incapable d'entrer en relation, de reconnaître sa propre vulnérabilité dans le visage de l'autre. Les œuvres du *corpus* ne proposent aucune solution à cette situation mais

¹ Cette expression empruntée à Jess Walter sera expliquée dans la dernière partie de ce travail, au chapitre 6.

² Cf. *supra*.

³ Nous traduisons.

⁴ http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/07/23/AR2006072300806_2.html. [consulté le 09/07/2015].

⁵ Crépon, Marc. *Le Consentement meurtrier*, Paris : Cerf, 2012.

offrent une ouverture vers une reconsidération de notre manière d'investir consciemment et éthiquement notre usage du langage et des récits que nous construisons, ainsi que notre façon d'agir, comme puissance d'action dont nous sommes dotés en tant qu'êtres humains, cette force potentielle qu'il nous revient d'exploiter. La création d'une histoire dans un univers fictionnel qui utilise un événement terroriste pour son caractère extrême, son dynamisme et la stupeur qu'il provoque inmanquablement, lui confère une puissance métaphorique qui touche tout lecteur contemporain dont le quotidien est marqué par la « guerre contre la terreur ». Loin d'envisager que cette fictionnalisation du terrorisme puisse influencer en quoi que ce soit sur la gestion politique et sociale de ce phénomène et de ses retombées, nous ne pensons pas, non plus, que le recours à ses valeurs figuratives ainsi qu'à sa puissance esthétique puisse être perçu comme une minimisation de ses conséquences réelles. L'affirmation du caractère fictionnel des textes étudiés est aussi une façon de ne pas prétendre saisir la réalité de ces événements, et d'humblement reconnaître ses limites : ni les auteurs, ni nous, lecteur, ne pouvons prétendre comprendre ni connaître la souffrance que nous n'avons pas expérimentée mais nous pouvons tenter de l'imaginer.

Première partie :
La société terrorisée

L'attentat terroriste implique des acteurs, des spectateurs, des metteurs en scène et de la préparation. Il nécessite une prise en charge de ses conséquences et engendre une multiplicité de discours et de récits. De quoi faire une intrigue romanesque dense qui constituera un support supplémentaire pour tenter de dépasser le trauma que l'attentat engendre.

Mais avant de s'interroger sur les rouages narratifs des œuvres du *corpus*, il nous faut identifier précisément l'objet de notre étude et les enjeux qui s'y rattachent. Définir ce qu'est un événement terroriste en est la première étape. Cela implique de revenir sur l'appellation de « terrorisme », très communément utilisée aujourd'hui, mais ne faisant l'objet d'aucun consensus international. Les romans du *corpus* sont centrés principalement autour de la forme la plus extrême du terrorisme : l'attentat-suicide. Une fois que la complexité et les diverses implications liées à la notion de terrorisme et de suicide auront été soulevées, nous travaillerons sur ce qui fait de sa réalisation un événement. Deux phases participent à la construction de l'événement : son émergence puis sa mise en récit, toutes deux caractérisées par un rapport au temps bouleversé. La particularité de l'événement terroriste sera alors examinée au fil de ces deux étapes.

Les attentats du 11 septembre 2001 constituent, de par l'implication mondiale et l'ampleur de la couverture médiatique dont ils ont fait l'objet, l'archétype de l'attentat-suicide contemporain. Pour certains, ils représentent même la borne temporelle de l'entrée du monde dans le XXI^e siècle. Si cette valeur est discutable, l'omniprésence du terrorisme dans le monde entier, depuis, ne l'est pas. Les dispositifs enclenchés dans le cadre de la « Guerre contre le Terrorisme » prouvent que c'est une préoccupation mondiale. Les œuvres romanesques qui s'emparent d'attentats terroristes travaillent de fait un rapport particulier au caractère historique de leur objet. S'inscrivant dans le sillon des travaux sur l'écriture de l'histoire, nous réfléchissons sur le rôle et la place des romans du corpus vis-à-vis de l'histoire qui s'institue dans l'immédiateté de l'événement terroriste.

CHAPITRE 1 : DÉFINIR L'ÉVÉNEMENT TERRORISTE

« Terroriste » n'est jamais une appellation que quelqu'un utilise pour lui-même, c'est toujours un autre que soi qui est désigné comme « terroriste ». Les dictatures désigneront les opposants politiques comme des « terroristes », alors qu'eux-mêmes se considéreront comme des « révolutionnaires », ou encore des « résistants ». Le roman de Tierno Monénembo, *Le Terroriste noir*¹, en est un exemple puisque l'histoire tourne autour d'un tirailleur sénégalais, pendant la Seconde Guerre Mondiale, qui se retrouve isolé de sa compagnie et fait de la résistance dans les montagnes vosgiennes, incarnant le « terroriste noir ». Ce terme, comme nous le verrons par la suite, possède une forte dimension émotionnelle, il n'est jamais utilisé de manière neutre, ce qui rend difficile l'établissement d'une définition précise.

Soulever cette difficulté et tenter de cerner les enjeux de ce que l'on nomme « terroriste » et « terrorisme » feront l'objet des lignes qui suivent. Dans cette nébuleuse, nous évoquerons également les enjeux de la forme d'action terroriste la plus extrême, l'attentat-suicide, ce qui nous portera à interroger la visée et l'impact d'un tel acte qui devient un événement traumatique. Émergeront alors les différentes tentatives de saisissement de l'événement terroriste, par la société visée et par les individus concernés. Tous ces aspects de l'événement terroriste sont représentés dans les fictions du *corpus*, et nous verrons en quoi ils en constituent un enjeu.

I. Le terrorisme suicidaire

1. Historique et enjeux de l'appellation « terrorisme »

Bien que le terrorisme ait existé de tout temps, le terme lui-même est très récent. Aussi bien en français qu'en anglais, son origine remonte à la fin du XVIII^e siècle, à la période de la Révolution Française appelée « La Terreur ». « Le règne par la peur », voilà ce que recouvre le terme jusqu'à la fin du XIX^e siècle où son sens se renverse : il acquiert une dimension de

¹ Monénembo, Tierno. *Le Terroriste noir*, Paris : Seuil, 2012.

contestation politique forte, notamment à travers l'activisme des groupes anarchistes russes. Le *Petit Robert* ajoute à cette définition historique, deux sens au terme de « terrorisme » :

Emploi systématique de la violence pour atteindre un but politique (prise, conservation, exercice du pouvoir...), et *spécialt.* Ensembles des actes de violence, des attentats, des prises d'otages civils qu'une organisation politique commet pour impressionner un pays (le sien ou un autre). [...] Attitude d'intimidation. Terrorisme intellectuel.

Le dictionnaire anglais *Chambers* propose les mêmes catégories définitionnelles et le même flottement terminologique. En effet, pour comprendre ce qu'est, dans le langage courant, le terrorisme, il faudrait pouvoir définir précisément ce que recouvre le terme de « violence », quels buts peuvent être considérés comme politiques, ou encore ce que signifie précisément « intimidation intellectuelle ».

Pour saisir pleinement la difficulté et les enjeux qui se trouvent dans la tentative de définition de la notion de terrorisme, il est intéressant de comparer les deux éditions de la collection « Que sais-je ? » sur le terrorisme ; la première publiée avant 2001 (Servier)¹, la seconde dont la première édition date de 2002 (Gayraud, Sénat)². Jean Servier tente, en 1992, d'élaborer à son tour une définition du terrorisme et en fait une notion qui désigne :

[...] les violences commises par un ou plusieurs individus contre des victimes arbitrairement choisies, uniquement pour affirmer un pouvoir, une volonté de puissance, par la peur, la terreur vite devenue contagieuse, sur toute une population. Le terrorisme est donc, au sens premier, un système offensif employé par un individu ou un groupe plus ou moins étendu, pour imposer sa volonté à tout un peuple, voire à une civilisation entière, exercer sur l'histoire une pesée.³

Les dimensions politique et psychologique se mêlent dans cette citation. La principale raison avancée par Jean Servier est l'affirmation d'un « pouvoir », d'une « volonté de puissance », le besoin d'avoir le contrôle sur une personne, un groupe ou encore une société. Dans le reste de son propos, l'approche de Jean Servier est surtout psychologique : après avoir effectué un parcours des actes terroristes du XX^e siècle, il se propose de dresser un profil psychologique de ses acteurs à partir de quelques grandes figures comme Baader, faisant du terroriste un individu incapable d'agir de manière raisonnée, irresponsable de ses actes car victime de désordres psychologiques. Cette démarche est totalement absente de la version de Jean-François Gayraud et David Sénat qui choisissent une approche beaucoup plus géostratégique et politique que psychologique. À l'inverse de Jean Servier, ils ne cherchent

¹ Servier, Jean. *Le Terrorisme*, Paris : PUF, « Que sais-je ? », 1992.

² Gayraud, Jean-François, Sénat, David. *Le Terrorisme*, Paris : PUF, « Que sais-je ? », 2006 (2002).

³ Servier, Jean. *Terrorisme*, *op. cit.*, p. 5.

pas à établir une définition générale du terrorisme mais ils soulignent tout d'abord l'absence de consensus international, la dimension passionnelle dans l'utilisation de ce terme accusateur, et le besoin de revenir à une conception plus neutre de la notion. Pour cela, ils proposent de considérer le terrorisme comme une forme contemporaine de guerre polymorphe, qui peut être approchée soit par les méthodes utilisées (« le terrorisme des isolés », « le terrorisme nucléaire, radiologique, bactériologique et chimique (NRBC) », et « le terrorisme informatique »), soit par les objectifs fixés (« Le terrorisme révolutionnaire ou idéologique », « le terrorisme nationaliste ou séparatiste », « le terrorisme eschatologique », et « le terrorisme animalier et écologique »). Cette approche montre que la conception du terrorisme a changé au début des années 2000, les attentats du 11 septembre 2001 constituant l'élément fondamental autour duquel la réflexion s'est développée. D'autre part, Jean-François Gayraud et David Sénat insistent sur le fait que le terme de « terrorisme » ne possède pas d'étymologie latine propre, il faut aller chercher « terreur » (*terror*) qui, en latin, renvoie seulement à l'émotion de « grande frayeur », d'« épouvante ». Nous retrouvons la même configuration dans la langue arabe où le terme « إرهاب » qui désigne le terrorisme, apparaît tardivement (fin XIX^e-début XX^e) et dont la racine « ر ه ب » est présente dans les dictionnaires médiévaux *محيط المحيط* et *اللسان العرب*, mais renvoie à la peur que peut inspirer Dieu.

Les attentats du 11 septembre 2001 ont donné lieu à beaucoup de tentatives de redéfinition du terrorisme, dont l'entretien de Giovana Borradori avec Jürgen Habermas et Jacques Derrida fait partie¹, au même titre que le bref essai de Jean Baudrillard² analysant la symbolique des Tours Jumelles, ou encore celui de Noam Chomsky dénonçant l'autocensure intellectuelle états-unienne ainsi que les rhétoriques politique et médiatique qui en découlèrent³. En effet, la médiatisation des attentats du World Trade Center ainsi que leurs conséquences politiques ont contribué à relancer le débat sur la définition du terrorisme. Le déclencheur de la « guerre contre la terreur » (*War on Terror*) qui a justifié la guerre en Afghanistan puis en Irak, la liste des pays et organismes considérés comme terroristes par les États-Unis, ainsi que la publication du *Patriot Act*, qui permet à l'État états-unien de s'immiscer plus encore dans la vie privée de son peuple, ont soulevé des interrogations et des

¹ Borradori, Giovana. *Le concept du 11 septembre : dialogue à New York avec Jacques Derrida et Jürgen Habermas*, trad. Christian Bouchindhomme, Sylvette Gleize, Paris : Galilée, 2005.

² Baudrillard, Jean. *Power Inferno : Requiem pour les Twins Towers, Hypothèses sur le terrorisme, La violence du mondial*, Paris : Galilée, 2002.

³ Chomsky, Noam. *9/11 : Autopsie des terrorismes*, Paris : Le Serpent à Plumes, 2001.

oppositions fortes de la part de certains intellectuels états-uniens et étrangers, notamment celles de Judith Butler qui en a appelé à la reconnaissance de notre propre vulnérabilité d'êtres humains et qui a dénoncé l'existence de la prison de Guantanamo¹. Judith Butler rejoint le propos tenu par Giorgio Agamben dans *Homo sacer II*² sur la notion d'état d'exception qui frappe les zones comme la prison de Guantanamo : ses occupants n'existent plus juridiquement, ils sont privés de leur identité. Cette réflexion d'Agamben s'inscrit dans la trilogie *Homo sacer* composée de *Homo sacer I : le pouvoir souverain et la vie nue* (1997) et *Homo sacer III : ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin* (1999). Réfléchissant sur les rapports entre politique et histoire, ce premier tome d'*Homo sacer II*, met en relief un vide juridique, une situation impensée qu'est l'état d'exception, situation qui est, selon lui, en vigueur dans beaucoup de pays depuis les totalitarismes européens du XX^e siècle.

Du côté des médias arabes, les attentats du 11 septembre 2001 ont été présentés par certains comme faisant partie de la guerre israélo-palestinienne car ils auraient autorisé les bombardements de la Palestine qui ont suivi le 11 septembre 2001. Un soutien inconditionnel aux victimes des attentats et une condamnation des terroristes ont été prononcés par les gouvernements des pays arabes qui ont tout de suite appelé à un consensus international sur la notion de terrorisme et craint les conséquences de ces événements³. Dix ans après, le monde a connu d'autres attentats comme celui du train madrilène (2004), du métro londonien (2005), ou encore l'explosion d'un café à Marrakech en 2011. Alors que le mémorial de *Ground Zero* a été inauguré en 2011, le « trou » ayant disparu sous l'activité de reconstruction, il nous apparaît désormais que la médiatisation des attentats est, en soi, l'événement exceptionnel. En effet, les images de l'effondrement en direct des tours jumelles ont tourné en boucle sur plusieurs chaînes de télévision du monde entier durant les jours suivants, une pléthore d'articles de journaux a tenté de cerner l'événement à chaud, des essais ont proposé de repenser le terrorisme contemporain à partir de cette date, puis tous types d'écrits et de formes d'expression diverses se sont emparés de ce morceau d'histoire durant les dix dernières années. Plus que tout autre, les attentats du World Trade Center sont devenus un objet de fascination, un événement concret qui sert à réfléchir et nommer un phénomène qui touche le monde contemporain. Toutefois, leur exceptionnalité s'arrête ici. Ni leur nature, ni leur

¹ Butler, Judith. *Prekarious Life: The Power of Mourning and Violence*, New York: Verso, 2006 (2004).

² Agamben, Giorgio. *État d'Exception : Homo Sacer, II*, 1, trad. Joël Gayraud, Paris : Seuil, 2003.

³ Cf. Étude réalisée pour l'Institut Panos par Havelange Françoise, « Les attentats du 11 septembre et leur suite : Regards du Sud », 2002. Disponible pour le téléchargement à l'adresse suivante : http://www.panosparis.org/fr/mediter_realise_terrorisme_prod.php [consulté le 20/02/2012].

traitement littéraire ne diffèrent des autres événements terroristes qui se sont produits en ce début du XXI^e siècle.

La nébuleuse du terrorisme concerne également l'appréhension des différentes actions qui en relèvent. Savoir s'il s'agit d'un attentat à la voiture piégée, d'une explosion à distance, ou encore d'un attentat-suicide relève déjà d'une analyse de l'événement, ce qui engendre une première présentation médiatique comme « acte terroriste » ou encore « attentat terroriste », et cette première dénomination demeure. Les attentats du 11 septembre 2001, par exemple, désignent le détournement de quatre avions lancés sur quatre cibles différentes. Il s'agit à chaque fois d'un attentat-suicide et pourtant, aucune nomination contenant ces termes n'est demeurée. L'échange entre Giovanna Borradori et Jacques Derrida s'est centré sur le choix de la date dans la désignation de l'événement : le 11 septembre, *nine-eleven* en anglais. Mais cette appellation s'attache surtout à l'effondrement des tours du World Trade Center, et non à l'ensemble des actions menées ce jour. Nous trouvons également l'expression « attentats du World Trade Center » mais pas la précision « attentat-suicide ».

Pourtant, le caractère extrême de cette action est en particulier interrogé par les œuvres du *corpus*, autant par celles qui traitent justement des attentats du 11 septembre 2001 que par le roman de Mahi Binebine sur l'attentat de Casablanca ou encore par celui de Yasmina Khadra sur un autre attentat situé à Tel-Aviv mais qui ne possède aucune référentialité précise.

2. L'attentat-suicide : tuer et se tuer

Le terrorisme, bien que résistant à une définition précise, s'ancre dans une dynamique guerrière : il s'agit, si l'on reprend les termes de Jean-François Gayraud et David Sénat, d'une « guerre polymorphe ». Dans ce cadre, l'attentat-suicide est une stratégie, parmi d'autres, employée pour gagner une guerre, et le terroriste est un soldat.

Nous allons nous interroger sur le statut du terroriste suicidaire pour montrer tout d'abord qu'il est réifié, considéré comme une arme qu'il faut savoir utiliser. Nous verrons ensuite que le recours à l'attentat-suicide dépend de l'impact psychologique lié au suicide et non à une obligation technique. Enfin, nous nous pencherons sur la fictionnalisation de ces

« Volontaires de la Mort¹ » dans le processus de désobjectivisation, d'absence à soi-même, propre au passage à l'acte suicidaire.

2.1. La réification du terroriste : une arme

Expliquant que le terme de kamikaze correspond historiquement aux seuls soldats japonais se tuant au cours de la Seconde Guerre Mondiale, François Géré justifie l'emploi de l'expression de « Volontaire de la mort » ainsi : « J'ai choisi de reprendre ce vocable pour désigner l'ensemble des facteurs qui conduisent un être humain à se transformer en arme pour détruire un adversaire.² » Cette transformation en « arme » procède d'une réification du terroriste suicidaire tant par le groupe qui l'utilise que par lui-même³.

La réification des terroristes suicidaires est traitée ironiquement par Jess Walter. Le personnage principal, Remy, est un policier qui, malgré lui, joue un double rôle. Il agit dans l'ombre pour recruter les membres d'une cellule terroriste que les agences gouvernementales arrêteront juste avant qu'ils ne commettent un attentat. Chaque membre de cette cellule croit travailler pour le gouvernement en tant qu'infiltré. Ils sont manipulés pour enregistrer de fausses vidéos testamentaires qui permettront de justifier leur arrestation auprès de l'opinion publique. À la différence des « Volontaires de la Mort » de François Géré, les Arabes-Américains recrutés par Remy n'ont pas conscience d'avoir été réifiés par les agences gouvernementales. Néanmoins, c'est ainsi qu'ils sont employés par Remy et ses collègues. La scène de l'enregistrement des testaments est construite grâce au procédé de mise en abîme : une mise sur écoute de la cellule permet aux agences gouvernementales de capter les testaments qui sont en train d'être enregistrés. Mais deux niveaux se superposent : celui d'enregistrements classiques stéréotypés en arabe qui sont approximativement traduits par des

¹ Géré, François. *Les volontaires de la mort : L'arme du suicide*. Paris : Bayard, 2003.

² *Ibid.*, p. 15.

³ « Un être humain qui se transforme en arme se tue deux fois : la seconde, d'évidence, lorsqu'il accomplit l'acte. Mais le premier suicide est antérieur. Il correspond à cette renonciation à soi-même qui fait de lui un outil de mort intelligent. Travaillé par des raisons, un être humain accepte de renoncer à sa condition de sujet pour se faire objet.

Croyant ainsi affirmer une cause et, ironie, parfois une liberté, le VM en acceptant de se réifier ne se transforme-t-il pas en esclave, condition acceptée par un aveuglement affreux, proprement tragique ? », *Ibid.*, p. 26. L'auto-réification du terroriste suicidaire est discutable lors du passage à l'acte, car les psychologues constatent surtout une absence à soi-même, une désobjectivisation (*cf. infra*). En revanche, un processus de ce type est enclenché avant, au moment de l'acceptation consciente de son devenir.

interprètes de la CIA, et celui du refus de coopérer à cette mascarade murmuré par un des Arabes-Américains recruté par Remy. Ces citoyens états-uniens sont clairement présentés comme des pions, des armes ; mais au lieu d'être utilisés pour attaquer un adversaire, ils le sont pour redorer le blason des agences gouvernementales auprès de l'opinion publique. L'imbrication des différents propos et le jeu d'écoute utilisé pour les capter confère un caractère pathétique et tragique à la scène puisque le lecteur en sait plus que la plupart des personnages sur le destin de chacun.

Quant au ver de terre terroriste de la dystopie de Wajdî al-Ahdal, même s'il ne commet pas lui-même l'attentat-suicide, il est décrit comme le pantin du ministre de l'intérieur et le jouet de l'ambassadeur du cimetière d'Hamburger :

« Toi et moi avons façonné Bandar Ibn Tahyamar pour la lutte communiste... pourquoi l'as-tu utilisé contre moi ? »

Lâfi Ghisâb alluma une cigarette puis commença à la fumer avec un grand plaisir :

« Après la dislocation du camp communiste, la question était qui serait le premier à utiliser Bandar Ibn Tahyamar contre l'autre ? »¹

– أنا وأنت صنعنا معاً بندر بن
طحيمر لمكافحة الشيوعية .. فلماذا
استخدمته ضدي ؟

أشعل لاني غصاب سيجارة وراح
يدخنها باستمتاع شديد:

– بعد تفكك المعسكر الشيوعي
كانت المسألة هي من يسبق أولاً إلى استخدام
بندر بن طحيمر ضد الآخر.²

Cet échange se déroule après les attentats du World Trade Center, alors que tous les ressortissants « hamburgeriens » doivent quitter le cimetière de Zîma. L'emploi du verbe « fabriquer, façonner » (صنع), par l'ambassadeur Wilson, et du nom d'action « utilisation, emploi » (استخدام) à la fois par l'ambassadeur et le premier ministre insiste sur la réification du terroriste, absent de la scène et clairement considéré comme une de leurs créations. La référence au soutien états-unien dans la guerre en Afghanistan contre les Russes est très claire,

¹ Nous traduisons.

² الأهدل، وجدي. فيلسوف الكرنتينة، ص. 407.

tout comme le parallèle entre la vie et les actions de « Bandar Ibn Tahyamar » et celles d'Oussama Ben Laden.

La société trouve sa raison d'être dans l'instinct de vie, l'instinct de mort constituant une menace pour sa sauvegarde, elle considère le suicide comme une mise en danger de son mode de fonctionnement. De fait, elle cherchera toujours dans la dimension sociale, les causes et motivations de l'acte. Cet enjeu du suicide est utilisé et décuplé dans l'attentat et c'est un des nœuds du choix de cet acte dans la fiction. En effet, l'attentat-suicide, au-delà des victimes premières prises au hasard, est considéré comme une atteinte à l'identité sociale, aux fondements d'une société. Ce sont les arguments avancés par Charlie pour convaincre Ahmad, dans *Terroriste*, de sacrifier sa vie, prônant un contexte de guerre dans lequel la pitié n'a aucune place et les dommages collatéraux sont inévitables. Chez Don DeLillo, le processus d'enrôlement de Hammad commence par une rencontre avec un ancien combattant irakien qui lui raconte son impression face à l'usage de jeunes garçons durant la guerre Irak – Iran, envoyés pour faire exploser les mines antipersonnelles et essayer les premiers tirs avant que l'armée ne progresse. Une rhétorique double s'installe dès le début. Elle semble justifier l'encouragement au passage à l'acte, tout en pointant d'autres responsables, ceux qui décident et sont protégés :

Puis il dit qu'il avait été affligé doublement, d'abord de voir les garçons mourir, envoyés pour faire sauter les mines et s'élancer sous les tanks et contre les murailles de balles, et ensuite de penser que c'étaient eux les vainqueurs, ces enfants, qu'ils consacraient notre défaite par leur façon de mourir.¹

Then he said he was twice regretful, first to see the boys die, sent out to explode land mines and to run under tanks and into walls of gunfire, and then to think they were winning, these children, defeating us in the manner of their dying.²

Les paroles rapportées de cet ancien soldat font état de la puissance de l'attentat-suicide, de son efficacité. Beaucoup d'enfants, symboles de l'innocence, sont envoyés se faire tuer dans cette guerre. Leur mort n'inflige pas tant de pertes chez l'ennemi, mais elle possède un impact moral, psychologique fort puisqu'ils s'utilisent comme une arme, « ils consacraient [la] défaite [de l'Irak] par leur façon de mourir ». Ce soldat, écoeuré par l'usage de ces enfants

¹ DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, op. cit., p. 98.

² DeLillo, Don. *Falling Man*, op. cit., p. 78.

en tant qu'arme, l'est encore plus de constater le poids de cette tactique. Ces propos sont présentés comme un des déclencheurs de l'engagement progressif de Hammad, et l'image qu'ils traduisent constitue la source de motivation ultime qui permet au personnage d'aller au bout de son acte :

Mais il y avait une vue, il y avait une scène clairement imaginée derrière sa tête. [...]

Puis il pensa à quelque chose qu'il avait oublié depuis longtemps. Il pensa aux garçons chiites sur le champ de bataille dans le Chatt al-Arab. Il les vit sortir des tranchées et des fossés et traverser en courant les plaques de boue vers les positions ennemies, la bouche ouverte dans un cri mortel. Il y puisa de la force, en les voyant tomber par vagues sous le feu des mitrailleuses, des garçons par centaines, puis par milliers, des brigades suicide, portant bandanas rouges autour du cou et des clés en plastique par-dessous, pour ouvrir les portes du paradis.¹

But there was a view, there was a scene of clear imagining out the back of his head. [...]

Then he thought of something he'd long forgotten. He thought of the Shia boys on the battlefield in the Shatt al Arab. He saw them coming out of trenches and redoubts and running across the mudflats toward enemy positions, mouths open in mortal cry. He took strength from this, seeing them cut down in waves by machine guns, boys in the hundreds, then the thousands, suicide brigades, wearing red bandannas around their necks and plastic keys underneath, to open the door to paradise.²

Alors que le vieux soldat lui avait conté cette histoire avec désespoir, Hammad la perçoit avec admiration et y puise de la force. Une image se crée dans sa tête, une sorte de séquence filmique au ralenti, qui met en scène des milliers de jeunes garçons courant consciemment vers la mort. Cette scène est teintée d'une touche de désespoir à travers la mention de la présence naïve des clés en plastique (et non en métal précieux), symbole de l'ouverture du paradis. Cette évocation est tragique car elle puise dans les images d'enfants jouant à la guerre mais elle ne représente pas un jeu. L'introduction de la description par la succession des termes « *view* », « *scene* », « *thought* » puis « *saw* » construit l'apparition progressive du tableau qui relève d'une auto-propagande que se forge Hammad. Elle joue sur la suggestion d'un héroïsme patriotique décuplé par l'identité des combattants. L'appel au *pathos* est renforcé par la seule expression physique mentionnée : « *mouths open in mortal cry* », ces bouches ouvertes dans un cri mortel, dernier souffle plein de force de ces enfants.

¹ DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, op. cit., p. 288.

² DeLillo, Don. *Falling Man*, op. cit., p. 238.

La description de l'enrôlement des terroristes suicidaires relève d'une hiérarchie semblable à celle de l'armée, institutionnalisant le cadre, objectivant à la fois la démarche et les individus. Dès lors, l'usage du « Volontaire de la Mort » comme arme dans un affrontement est calculé selon son efficacité :

Le VM [Volontaire de la Mort] n'est donc pas une *fin*, mais un *moyen* jugé utile et efficace dans des circonstances conflictuelles données pour atteindre un objectif particulier. Le sacrifice meurtrier s'inscrit dans le cadre d'une stratégie asymétrique : on fait d'un être humain une arme, faute de pouvoir lutter à parité contre un adversaire à l'évidence trop puissant, trop bien armé. On joue aussi de l'asymétrie psychologique qui veut que cette solution militaire, totalement étrangère et profondément choquante, provoque un ébranlement moral de l'adversaire, d'autant plus troublé qu'il se trouve hors d'état de la pratiquer en représailles.¹

La réification du terroriste suicidaire est utilisée dans une stratégie d'ordre guerrière, militaire. La dimension psychologique n'est pas avancée dans l'acceptation de sa mission par le « Volontaire de la Mort », mais elle est mise en avant dans l'impact de l'acte terroriste suicidaire. L'objectif énoncé par l'auteur est de « provoque[r] un ébranlement moral de l'adversaire ». Cet « ébranlement moral » est de fait au cœur des intrigues des œuvres du *corpus*, comme en témoigne la réaction du vieux soldat face au sacrifice des enfants chiites évoquée dans le roman de Don DeLillo et analysée précédemment. Ces œuvres le mettent en scène à la fois à travers la construction des personnages et les bouleversements sociaux engendrés.

L'histoire de Salwa et Jassim (personnages principaux du roman de Laila Halaby) n'aborde pas les raisons qui poussent un individu à perpétrer un attentat-suicide, mais interroge l'impossibilité d'un retour à la normale. Arabes-Américains, Salwa et Jassim sont victimes de la peur collective qui se répand après le 11 septembre 2001. Salwa devient paranoïaque et sur la défensive face à tous les signes de stigmatisation dont elle est victime au quotidien (les magnets de voiture représentant le drapeau états-unien, le refus d'une cliente de travailler avec elle à cause de son origine, les émissions prosélytiques à la radio, la filature de deux jeunes vendeuses suspicieuses envers Jassim). Sa paranoïa se justifie à la fin du roman, lorsque Jassim apprend qu'il fait l'objet d'un signalement auprès du FBI :

« Beaucoup de choses se sont produites qu'aucun de nous deux n'a vu venir. Beaucoup de choses à ton propos qui n'auraient pas dû arriver.

“A lot has been going on that neither of us realized. A lot of things about you that shouldn't have happened. Apparently, according to Anita, after

¹ *Ibid.*, p. 16-17.

Apparemment, selon Anita, après le 11 septembre, Bella et Lisa étaient toutes les deux très en colère. Elles voulaient obtenir une revanche et elles voulaient être impliquées dans cette revanche. Surtout Bella.

— Une revanche sur le 11 septembre ?, demanda Jassim qui ne suivait pas.

— Mm-hmm. Il ne leur a pas fallu beaucoup de temps pour s'arrêter sur ton cas. Bella a appelé le FBI à ton propos quelques jours après que ça se soit produit, leur disant que tu étais un riche Arabe avec un accès au réseau de distribution d'eau potable de la ville et que tu ne semblais pas très affecté par ce qui s'était produit. Il semblerait que le FBI n'était pas intéressé de prime abord. Bella a commencé à tenir un journal de bord sur toi. Elle notait tout ce que tu disais, ce que tu portais, quel air tu avais. Puis il y a environ deux mois, elle a dit qu'elle pensait que quelque chose n'allait pas, que ton comportement avait changé. Que tu avais l'air préoccupé et qu'elle allait de nouveau appeler le FBI à ton propos. Qu'elle allait faire un rapport sur toi.

— Un rapport sur moi ? Pour quelle raison ? T'es sérieux ? », demanda Jassim, ne parvenant toujours pas à y croire. [...] Jassim s'assit, ébahi à l'idée d'une enquête fédérale lancée par une réceptionniste dont les missions principales étaient de répondre au téléphone et de faire des photocopies.¹

September 11, Bella and Lisa were both really angry. They wanted to get revenge and they wanted to be involved in that revenge. Bella especially.”

“Revenge for September 11?” asked Jassim, not following.

“Mm-hmm. It didn't take long before they landed on you. Bella called the FBI on you a couple of days after it happened, told them you were a rich Arab with an access to the city's water supply and you didn't seem very upset by what happened. It seemed the FBI was not interested at first. Bella started to keep a notebook on you. She wrote down everything you said, what you wore, how you seemed. Then two months or so ago she said that she thought something was wrong, that your behavior changed. That you seemed bothered and that she was going to call the FBI on you again. Report you.”

“Report me? For what? Are you serious?” asked Jassim, still not believing. [...] Jassim sat, reeling at the thought of an FBI investigation launched by a receptionist whose main duties were answering the telephone and making photocopies.²

Cet échange entre Jassim et son collègue se déroule à la fin du roman, plusieurs mois après les attentats du 11 septembre 2001 qui ont eu un impact important sur le fonctionnement de l'entreprise. En effet, plusieurs clients ont exprimé leur souhait de ne plus avoir affaire à Jassim alors que celui-ci est le plus expérimenté et le plus compétent de l'entreprise. Ici, Marcus lui explique « la chasse aux sorcières³ » que la secrétaire a décidé de mener contre lui.

¹ Nous traduisons.

² Halaby, Laila. *Once in a Promised Land*, op. cit., p. 271-272.

³ L'expression est employée un peu plus loin dans le roman.

L'emploi des paroles rapportées au discours indirect renforce le caractère secret et menaçant de la paranoïa générale qui constitue l'effet principal des attentats. L'incrédulité de Jassim représente à la fois sa naïveté mais aussi l'aberration d'une telle démarche. La conversation débute par le constat qu'aucun des deux personnages n'a anticipé les ennuis qui planent sur Jassim. L'usage de « *a lot* » et de « *a lot of things* » augmente le caractère indistinct, complexe et important de ce qui s'est tramé dans le dos de Jassim. L'attribution d'émotions violentes et extrêmes aux réceptionnistes, avec la mention de la « revanche » (*revenge*) instaure l'ambiguïté entre une volonté de justice et des actes irrationnels et injustifiés. Cela témoigne de l'importance du choc psychologique lié à l'attentat-suicide, choc qui possède également des répercussions sur l'organisation de l'entreprise, la situation professionnelle de Jassim et l'atmosphère de travail entre collègues. Marcus n'en est plus à faire son travail, mais cherche à raisonner clients et employés dans leur paranoïa.

« [L']ébranlement moral » est représenté dans le roman de Yasmina Khadra au travers de l'impossibilité pour Amine de comprendre l'acte de sa femme :

Tu ne peux pas mesurer combien ça me travaille, ces histoires. Comment, bordel ! un être ordinaire, sain de corps et d'esprit, décide-t-il, au détour d'un fantasme ou d'une hallucination, de se croire investi d'une mission divine, de renoncer à ses rêves et à ses ambitions pour s'infliger une mort atroce au beau milieu de ce que la barbarie a de pire ?¹

Ainsi Amine formule sa « frénésie interrogative² » engendrée par l'attentat-suicide commis par sa femme. Le mélange entre un niveau de langue familier avec un terme comme « bordel », ou encore une expression comme « ça me travaille », et un niveau plus courant voire soutenu (comme « s'infliger », « atroce ») souligne le désarroi du personnage face à l'attentat-suicide de Sihem. S'ajoute la tournure interrogative qui fait du propos une question rhétorique. Le questionnement d'Amine ne fait pas du terroriste un être à part, une sorte de « monstre », mais insiste sur le fait que toute personne « sain[e] de corps et d'esprit » pourrait être l'auteur d'un attentat. Le caractère normatif des candidats au terrorisme suicidaire en décuple l'impact. D'autre part, Amine soulève la question des motivations du suicidaire, qui sont présentées comme relevant d'un « renoncement ». Il mentionne ce que Geneviève Morel attribue à « l'imaginaire » : ces images « éprouvantes », « fantasme(s) » ou « hallucination(s) » qui sont des bribes de réel qui ne se laissent pas saisir par le symbolique :

¹ Khadra, Yasmina. *L'attentat*, *op. cit.*, p. 95.

² Expression empruntée à Jean-François Soulet.

Lorsque le sujet parle, en analyse ou en témoignant, il mobilise les traces inconscientes du réel rejeté. Toucher à ce qui, pour lui, borde le réel, les signifiants du trauma, peut faire émerger ce réel irreprésentable sous la forme d'actes imprévisibles, d'hallucinations dans certains cas, ou, plus banalement, de phénomènes de « déjà-vu ». [...] Qui veut témoigner du réel s'expose donc à ces phénomènes à des moments où quelque chose évoquera, dans le discours, ce réel retranché et non assumé symboliquement. Dans ce hiatus entre le symbolique et le réel, l'imaginaire s'avère avoir avec le réel des affinités que n'a pas le symbolique. Le sujet peut être exposé au retour ou à la création de certaines images éprouvantes qui auront sur lui une grande force suggestive. D'autant que les images, l'imaginaire, suscitent, bien plus que le discours, la croyance, comme le montre l'expérience du rêve, de l'hallucination ou, plus prosaïquement, de ce que nous éprouvons au cinéma, lorsqu'un film nous captive.¹

En psychologie, les termes de « réel », « symbolique » et « imaginaire » ne possèdent pas exactement le même sens qu'en littérature. Le « réel » désigne une dimension du sujet inconsciente et qui touche à son identité profonde. Il est souvent refoulé, inaccessible, et le « surmoi », cette autorité intérieure, travaille à le contenir. Le « symbolique » regroupe la capacité de mise en mots du sujet et tout ce qui touche au langage articulé, alors que l'« imaginaire » relève de la dimension visuelle, des images mentales et autres auxquelles peut avoir recours le sujet². Ce qu'explique Geneviève Morel à propos d'événements traumatiques, c'est que leur expérience relève du réel qui ne peut être saisi par le langage. Des images inconscientes surgissent alors pour représenter le trauma. Elles peuvent être liées à des actes irrationnels, ce que nous retrouvons dans les propos attribués à Amine. En cherchant à comprendre l'acte de sa femme, il évoque un obstacle insurmontable du sujet qui engendre le passage à l'acte. Cependant, Amine fait du terroriste un acteur présent dans son passage à l'acte et insiste sur l'horreur et le caractère extrême des conditions de ce passage à l'acte suicidaire, ce que nuance son ami Naveed :

Je crois que même les terroristes les plus chevronnés ignorent vraiment ce qu'il leur arrive. Et ça peut arriver à n'importe qui. Un déclic quelque part dans le subconscient, et c'est parti. Les motivations n'ont pas la même consistance, mais

¹ Morel, Geneviève. *Clinique du suicide*, Toulouse : Erès, 2010, p. 159.

² L'ouvrage de Geneviève Morel propose un glossaire à la fin qui est assez éclairant pour les non-initiés. Elle propose les définitions suivantes des notions d'imaginaire, de réel et de symbolique :

« IMAGINAIRE : le registre des images, du narcissisme, du corps, du sens. [...] »

RÉEL : registre appartenant à la triade du nœud borroméen R (réel), S (symbolique), I (imaginaire). Lacan, qui l'a toujours différencié de la réalité supportée par le fantasme, l'a défini comme ce qui résiste à la symbolisation et à la représentation (cf. la Chose), soit par la modalité de l'impossible. Plus tard, il l'a caractérisé comme « le champ de la jouissance ». [...]

SYMBOLIQUE : registre du langage, de la parole, de l'inconscient « structuré comme un langage ». » Morel, Geneviève. *Clinique du suicide*, *op. cit.* p. 327, 329, 330.

L'imaginaire serait ce qui permet de donner forme au réel angoissant à travers différentes représentations, le symbolique serait la mise en mots de ces représentations quant au réel, il serait comme ce qui angoisse le sujet, ce que l'individu tente de cerner par les mots pour pouvoir se structurer.

généralement, ce sont des trucs qui s'attrapent comme ça, dit-il en claquant des doigts. Ou ça te tombe sur la tête comme une tuile, ou ça s'ancre en toi tel un ver solitaire. Après, tu ne regardes plus le monde de la même manière. Tu n'as qu'une idée fixe : soulever cette chose qui t'habite corps et âme pour voir ce qu'il y a en dessous. À partir de là, tu ne peux plus faire marche arrière. D'ailleurs, ce n'est plus toi qui es aux commandes. Tu crois n'en faire qu'à ta tête, mais c'est pas vrai. T'es rien d'autre que l'instrument de tes propres frustrations. Pour toi, la vie, la mort, c'est du pareil au même. Quelque part, tu auras définitivement renoncé à tout ce qui pourrait donner une chance à ton retour sur terre. Tu planes. Tu es un extraterrestre. Tu vis dans les limbes, à traquer les houris et les licornes. Le monde d'ici, tu ne veux plus en entendre parler. Tu attends juste le moment de franchir le pas. La seule façon de rattraper ce que tu as perdu ou de rectifier ce que tu as raté – en deux mots, la seule façon de t'offrir une légende, c'est de finir en beauté : te transformer en feu d'artifice au beau milieu d'un bus scolaire ou en torpille lancée à tombeau ouvert contre un char ennemi. Boum ! Le grand écart avec, en prime, le statut de martyr. Le jour de la levée de ton corps devient alors, à tes yeux, le seul instant où l'on t'élève dans l'estime des autres. Le reste, le jour d'avant et le jour d'après, c'est plus ton problème ; pour toi, ça n'a jamais existé.¹

Le personnage est représenté se projetant à la deuxième personne dans la tête d'un terroriste, adoptant une position schizophrénique du sujet qui se regarde comme un autre, et exprime ainsi les tensions du suicidaire : il n'est plus présent, mais il envisage cependant la place que le groupe lui attribuera. La description, étape par étape, du passage à l'acte en fait un processus irréversible, inéluctable. La réification du terroriste est présente dans la métaphore mécanique construite à travers l'usage de l'expression « être aux commandes », et l'usage du terme « instrument » au sens « d'outil » pour désigner le terroriste. Une fois la réification du terroriste faite, il est déjà mort², il n'existe plus en tant qu'être humain mais « plane(s) », c'est un « extraterrestre ». La suspension du temps présent est signifiée par l'effacement du passé et de l'avenir. Enfin, l'impact sur la société clôt le propos de Naveed qui en fait l'ultime préoccupation du terroriste suicidaire.

Les effets, et non les causes, du suicide justifieraient l'emploi du terrorisme suicidaire. Albert Camus fait du suicide un refus d'accepter et d'assumer l'absurdité de la condition humaine³. L'acteur de l'attentat-suicide, en tant que suicide lié à l'imaginaire pour reprendre la terminologie de Slavoj Žižek, pense la portée que l'acte aura sur ses spectateurs qui sont ainsi renvoyés brutalement à l'absurdité de leur condition, et sont poussés à remettre en cause le fonctionnement de leur société :

[...] le suicide est incontestablement un acte qui témoigne d'un message (message de protestation contre une déception politique, érotique, etc.). En tant que message, il est adressé à l'Autre (les suicides politiques comme les immolations

¹ Khadra, Yasmina. *L'attentat*, op. cit., p. 96.

² Cf. citation de François Géré *supra*.

³ Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*, Paris : Gallimard, 1994.

publiques par le feu cherchent à choquer, à réveiller le public indifférent). Bien que ce type de suicide implique une dimension symbolique, il reste fondamentalement pris dans *l'imaginaire*, dans la mesure où le sujet y est soutenu par la scène où il imagine l'effet produit par son acte sur les témoins, le public, la postérité et tous ceux qui en auront connaissance : la satisfaction narcissique qu'il retire de ces projections imaginaires est indéniable.¹

Slavoj Žižek rejoint ainsi les propos de Geneviève Morel sur l'importance de l'imaginaire dans le passage à l'acte suicidaire, également dans le cadre d'un attentat. Il fait de l'imaginaire, de la représentation visuelle de sa propre action, un poids important dans les motivations du terroriste ; ce que nous retrouvons chez Hammad, bien qu'il ne s'agisse pas de la représentation de son propre passage à l'acte, mais le rappel de celui des enfants iraniens. La prise en compte de l'impact social de l'action est ainsi présente, bien que, paradoxalement, son auteur ne sera plus présent pour en être le témoin.

L'attentat-suicide est un nom composé dont le trait d'union symbolise l'opposition mais aussi l'étroite relation entre le conflit intérieur d'un individu en grande détresse (le suicide), et d'importants dysfonctionnements sociaux que la société cherche à tout prix à ignorer. Reste une dimension importante liée à la réification du terroriste. Si celui-ci n'est plus humain mais objet, il réalise une désobjectivation qui entraîne une absence à soi-même évoquée par les théories psychologiques lors du passage à l'acte.

2.2. Désobjectivation dans le passage à l'acte suicidaire

Le narrateur des *Étoiles de Sidi Moumen*, Yachine, s'adressant au lecteur à partir de limbes, finit par admettre qu'il n'a pas choisi de commettre l'attentat-suicide, et que c'est par mégarde qu'il a appuyé sur le bouton :

Puis je vis le vigile venir de loin d'un air déterminé, je savais que c'était pour moi. Il était à deux doigts de me saisir quand l'explosion retentit dans le restaurant. Puis je ne vis plus rien, car ce fut mon sursaut dû à la déflagration qui m'emporta avec tous les touristes qui m'entouraient. [...] j'avais tiré malgré moi parce que la ruse de Satan avait presque fonctionné en dépit de toutes mes prières.²

Dans sa démarche auto-réflexive, le personnage principal est présenté comme prenant conscience de son absence dans la réalisation de son geste. La dimension visuelle organise ce

¹ Žižek, Slavoj. « Le suicide et ses vicissitudes », *Clinique du suicide*, op. cit., p. 224.

² Binebine, Mahi. *Les Étoiles de Sidi Moumen*, op. cit., p. 151.

passage. Nous adoptons le point de vue de Yachine qui voit le vigile puis ne voit plus. La construction de la phrase ne pose pas Yachine comme le sujet du verbe « emporter », mais comme le complément d'objet direct, le sujet étant « [son] sursaut ». L'emploi de l'adjectif possessif « mon » souligne la désubjectivisation dont est victime Yachine car il s'agit tout de même d'une action qu'il réalise lui-même, mais dont il n'a pas conscience d'être l'auteur. La dimension religieuse apparaît à la fin de la citation avec la mention de « la ruse de Satan » face à ses « prières », mais de manière sarcastique : ce sont des images du Bien et du Mal qui viennent représenter le combat intérieur de Yachine dont il ne serait que le spectateur paralysé.

Geneviève Morel, partant d'entretiens avec des patients qui sont passés à l'acte mais qui y ont survécu, souligne que la plupart d'entre eux affirment qu'ils n'avaient pas la volonté de se donner la mort, mais qu'ils voulaient mettre un terme à une situation compliquée¹. De ces témoignages, elle déduit une absence du sujet à lui-même au moment du passage à l'acte : l'objet cause du désir dont le manque structure le sujet, submerge le sujet qui ne peut plus le limiter dans le symbolique à l'aide du langage et s'exprime dans le passage à l'acte. Le sujet est absent de lui-même :

L'acte lacanien est, en effet, déduit d'un paradoxe du dire et du désir : *s'il veut dire*, c'est qu'il est le produit d'un désir supporté par des signifiants, et *s'il ne dit pas*, c'est que le désir présente une incompatibilité de structure avec la parole. Aussi l'acte est-il la conséquence ultime du désir, lequel n'est pas orienté par l'objet qu'il semble consciemment viser mais par sa cause, elle complètement ignorée du sujet. Et c'est cette cause – que Lacan nomme « objet a » - qui est le véritable agent de l'acte, au moment où le sujet s'en absente dans un « je ne pense pas » radical. On comprend dès lors la difficulté du sujet à parler après coup de « son » acte : celui-ci l'a changé, il n'est plus le même qu'avant, et d'ailleurs, au moment de l'acte, il n'y était pas !²

Les personnes interrogées se trouvent dans l'incapacité de parler de leur acte ou bien de l'expliquer, ce qui pose problème à l'entourage et à la société interpellés par ce geste extrême. Cette absence du sujet correspond, selon Martine Menès, à une tentative de suspension du temps dans l'acte suicidaire : le sujet chercherait, en s'absentant, à suspendre le cours de la vie, à entrer dans un entre-deux entre la vie et la mort pour ne plus subir l'angoisse

¹ « Lorsque l'on écoute des personnes qui ont tenté de se suicider, que ce soit peu de temps après l'acte ou beaucoup plus tard, on est saisi par un fait : elles déniaient souvent avoir voulu mourir, affirment avoir visé tout autre chose ou semblent n'accorder aucune importance à ce qui leur est arrivé. Parfois même, elles ne peuvent strictement rien dire de ce qui s'est passé. » Morel, Geneviève. « Introduction. Actes réussis, actes ratés : lectures psychanalytiques du suicide », *Clinique du suicide, op. cit.*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 15-16.

de son existence¹. Cette conception de la temporalité dans l'acte suicidaire vient compléter le constat fait par Geneviève Morel dans son introduction sur l'affirmation des sujets de ne pas avoir voulu se donner la mort.

Slavoj Žižek, propose une typologie liée aux trois dimensions sur lesquelles le sujet se structure : l'imaginaire, le réel et le symbolique évoqués précédemment. Le suicide dans *l'imaginaire* serait celui dans lequel le sujet se met en scène, imagine la manière dont son acte sera perçu par la société. Le suicide politique comme l'attentat-suicide relèverait de cette catégorie selon le philosophe². La notion de message adressé à l'Autre, ainsi que l'idée de « mise en scène » dans l'impossibilité de mettre en mots ce message touchent ainsi, selon l'auteur, à l'imaginaire, à la manière dont on se forme des représentations du réel pour pouvoir le contenir. Cependant, lorsque le passage à l'acte demeure, les images ne suffisent pas pour border le réel angoissant, ce que parvient en revanche à faire le suicide qui relève du *symbolique*. Slavoj Žižek explique à son lecteur que ce type de suicide empêche le passage à l'acte car il est mis en mots. Bien que sérieusement envisagé, il est comme déjà réalisé dans les mots ce qui rend son actualisation inutile. Le sujet a décidé sa mort, c'est ainsi une chose réglée dans le langage. Reste le suicide dans le *réel* qui correspond à cette pleine dépossession du sujet de lui-même, à un débordement du réel tel qu'il réalise le passage à l'acte. C'est celui que Mahi Binebine représente dans *Les Étoiles de Sidi Moumen*, lorsqu'il fait prendre conscience à son narrateur décédé qu'il n'était pas impliqué consciemment dans son attentat-suicide, qu'il a appuyé par mégarde.

L'inaccessibilité à la réelle identité du personnage principal du roman de Salim Bachi représente notamment cette dimension psychologique, le personnage étant présenté dans une grande précarité identitaire qui le pousse à la fois à errer dans ses souvenirs, son passé, mais aussi semble justifier son passage à l'acte. Son vrai nom n'est jamais livré, seuls divers pseudonymes apparaissent au fur et à mesure de l'intrigue. Le rapport au langage est très finement représenté par la dérélition des mots comme symbole de la réalisation de l'attentat :

La porte du cockpit s'ouvrit et laissa pénétrer la lumière ; il se leva et ses
auxiliaires se levèrent avec lui.

Mais ton histoire est très triste

Oui très triste

Et quand il n'en resta plus qu'un, le plus vieux, le plus patient, le chambellan
l'appela et lui dit qu'il pouvait enfin voir le Dieu des hommes, et le plus vieil homme de

¹ Menès, Martine. « Suspendre le temps : une mortelle tentation », *Clinique du suicide*, op. cit..

² Cf. *supra*.

la création eut un sourire amer, toute l'humanité avait disparu : sur la terre ne demeuraient que les vestiges du temps et de l'histoire

Et il n'est pas parti, il a attendu, lui demanda-t-elle en le regardant comme un enfant incrédule

Oui il avait attendu ce moment-là sans jamais renoncer – regardant croître et mourir les générations, les unes après les autres -, et cela bien que toute l'humanité eût été anéantie depuis des millénaires

À présent il l'invitait à entrer

Mon Dieu s'exclama-t-elle

Oui, c'est ça, comme tu le dis si bien

Quoi

Son nom, il ne le savait plus, il l'avait oublié comme il risquait d'oublier la fin de son histoire

Non, tu ne peux pas faire ça !

Si, il le pouvait, c'était un homme

Je plaisantais, répondit-il et il se mit à rire et elle aussi

Et le dernier homme pénétra dans la salle du trône où il vit des milliers de miroirs qui l'entouraient et reflétaient à l'infini ses multiples et effrayants visages.

Et l'Éternel dit : « Contemple ma face ! »

Le cœur horrible, il précipita l'avion sur les miroirs et entra dans la nuit noire et aveugle.¹

À l'instant de réalisation de l'attentat-suicide, nous constatons que la ponctuation est chaotique, voire souvent inexistante, que la syntaxe crée un mélange entre les focalisations ainsi qu'entre les temporalités puisqu'à l'instant de l'attentat se mêle une réminiscence du moment passé avec la jeune femme durant la nuit précédente. Cet instant n'est pas évoqué de manière détachée comme un souvenir, au contraire, il est actualisé et présenté comme faisant partie du même moment. De plus, les récits s'imbriquent, la fable sur le vieil oiseau faisant corps avec le récit du passage à l'acte, notamment dans l'objection formulée, l'on suppose, par la jeune femme : « Non, tu ne peux pas faire ça ! » qui peut être entendue comme « tu ne peux pas oublier la fin de l'histoire » mais aussi comme « tu ne peux pas commettre cet attentat ». Ainsi le langage s'effrite et se disloque, formellement sur la page, mais aussi narrativement. Le symbolique ne parvient plus à contenir le réel, la seule représentation du passage à l'acte n'est plus suffisante et le suicide se réalise. Le narrateur est d'ailleurs détaché du personnage dans la dernière phrase, soulignant que l'action en elle-même ne peut être évoquée que par un regard extérieur.

Cette absence à soi est le moteur du roman de Jess Walter qui littéralement plonge son personnage principal dans la posture de spectateur de sa propre vie. Bien que moins flagrant que chez Salim Bachi, *Le Zéro* propose également une symbolisation de cette désobjectivisation en jouant d'une part des points de suspension et des sauts de paragraphe

¹ Bachi, Salim. *Tuez-les tous*, Paris : Gallimard, « Folio », 2006, p. 152-153.

pour symboliser concrètement les trous de mémoire, d'autre part en utilisant l'italique à la fin du roman pour distinguer la réminiscence de l'attentat qui ouvre le roman dans l'imminence de la réalisation d'un nouvel attentat¹. Tout comme chez Salim Bachi, l'événement précédent vient contaminer l'événement présent et s'y superpose.

L'attentat terroriste (et notamment l'attentat-suicide) a recours à une stratégie dont l'efficacité est conditionnée par l'impact psychologique de l'acte sur la société, autant (voire plus) que par les pertes réelles provoquées chez l'ennemi. « L'ébranlement moral » avancé par François Géré fait de l'attentat terroriste un événement.

II. L'événementialité de l'attentat-suicide

Un événement n'est pas ce qu'on peut voir ou savoir de lui, mais ce qu'il devient.

Michel De Certeau

1. Faits et événements : une question d'intensité ?

Les théories contemporaines de l'événement remettent en cause, voire nient, la fixité de l'événement tel qu'il serait perçu dans une tradition historique qui en chercherait une seule et même vérité qui n'existerait pas. Il est conçu comme un objet fuyant et dynamique, qui appelle sa « mise en intrigue » comme le dit Paul Ricœur, et qui dépend de l'angle choisi pour l'aborder. Considéré comme un insaisissable dont on ne peut que trouver les traces, un événement est tout de même une construction humaine, le fruit d'une dialectique entre l'individu et la société qui passe par le récit. Ces récits, fictionnel, politique, historique, médiatique, construisent différentes facettes de l'événement qui devient un objet pluriel.

Comme le soulignent Nicolas Xantos et Anne Martine Parent dans leur introduction au cahier *Figura* intitulé *Poétiques et imaginaires de l'événement*, l'événement est par nature « pris dans une tension entre le particulier et le général, l'altérité et l'identité, l'unique et le sériel, l'insignifiance et le sens² ». L'événement est présenté comme un nœud de paradoxes,

¹ Cf. *infra*.

² Xantos, Nicolas, Parent, Anne Martine. *Poétiques et imaginaires de l'événement*, Montréal : Figura, 2011, p. 9.

une dynamique, qui émerge de subjectivités : l'événement n'existe en tant que tel, que s'il est perçu ainsi.

Jacques Derrida, parlant plus particulièrement des attentats du 11 septembre 2001, privilégie le lien de l'événement avec la signification : c'est l'incompréhensibilité dans laquelle se trouve un sujet face à un fait, cette suspension de la compréhension qui transforme le fait en événement, qui constitue même en soi l'événement¹.

L'imprévisibilité et l'incompréhensibilité, définies par les théoriciens comme composantes inhérentes de l'événement, imposent la nécessité du récit à ceux qui l'expérimentent, tout en les forçant à résister à l'élaboration d'un tel récit. L'événement terroriste est caractérisé par le choc qu'il engendre et qui suspend la temporalité de ses victimes, coincées dans le trauma, cherchant à nommer l'innommable. L'événement est présenté comme le moteur du récit et ce qui y résiste². L'exigence de mise en récit pose la fiction dans un rapport privilégié à l'événement car elle offre une multitude de procédés pour construire des récits complexes et nuancés. Divers modes de représentation de cet insaisissable, plusieurs moyens de l'effleurer, créent alors une sensation de répétition, un effet de hantise de l'événement³ qui ne cesse de revenir sous diverses formes ou bien sous une forme répétitive, comme lorsque les images des tours du World Trade Center s'effondrant, diffusées en boucle sur les chaînes de télévision, sont insérées dans le cadre fictionnel.

L'exigence de la mise en récit que requiert l'événement terroriste le transforme en objet de discours, l'insère dans une situation de communication qui implique à la fois l'individu et la société. Cette dialectique participe de sa complexité et de son caractère fuyant.

La rencontre entre fait historique et subjectivité est également au cœur du concept tel que le conçoit Emmanuel Boisset. À travers son parcours étymologique sur cette notion, il souligne la présence de la dimension surprenante de l'événement, de l'inattendu, qui le déplace vers quelque chose à venir, mais aussi sur la place importante de l'interprétation dans l'élaboration de l'événement :

Le « grand événement » lui-même à travers cet emploi n'est pas situé comme historique par une Raison universelle abstraite et tyrannique mais une représentation attributive,

¹ Borradori, Giovanna. *Le concept du 11 septembre : entretiens avec Jacques Derrida et Jürgen Habermas*, op. cit..

² Nous verrons par la suite comment l'attentat-suicide est saisi par la fiction à travers cette exigence paradoxale.

³ Hamel, Jean-François. *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris : Editions de Minuit, 2006.

responsable de ce qu'elle estime « grand » [...]. Je noterai, moi, le suffixe : l'événement n'est « grand » que par l'intervention interprétante d'un sujet.¹

D'autre part, Bruno Blanckeman souligne l'engouement de la société contemporaine pour l'événementialité. Ayant besoin de notre dose quotidienne d'événements, nous vivons dans :

[...] une époque dans laquelle le statut culturel de l'événement, ce que l'on entend et attend par là, s'est profondément modifié. Avec les médias qui le diffusent, voire le fabriquent, tout événement devient potentiellement planétaire, il n'est plus en ce sens que des méga-événements, quelles qu'en soient l'échelle propre et l'importance particulière. Paradoxe donc : dans cette culture de l'événement, le sens même de l'événement, de sa nature, n'ont jamais été aussi précaires tant les informations et les interprétations, les angles et les rythmes de prise se parasitent, se contrarient, rendant difficile son exacte proportion et sa place dans une quelconque échelle de valeurs. Il faut nourrir le ventre de l'événement, au prix d'une alimentation quelque peu survitaminée.²

Bruno Blanckeman fait de « l'échelle de valeurs » et de « l'importance » du fait, des critères pour définir l'événement, critères qui tendent à disparaître, mais qui en signalaient la différence avec les faits divers : tout fait divers peut-il potentiellement devenir événement ? Les médias jouent un rôle prépondérant dans l'identification (voire l'élaboration) des événements. La précarité de cette notion évoquée par Bruno Blanckeman est très forte dans le saisissement de l'événement terroriste à notre époque : l'attentat le fait exploser, crée une multitude d'événements qui dépendent de la manière dont l'attentat est abordé. Événement politique, historique, personnel, médiatique, la fiction cherche tous les moyens de le dire dans sa pluralité et en expose les diverses facettes qui ont volé en morceaux.

Utilisés fréquemment de manière indifférenciée, les termes de « fait » et d'« événement » méritent que l'on s'y attarde quelque peu. Lorsqu'il s'agit de définir cette notion fuyante d'événement, les théoriciens l'opposent souvent au fait : pour Paul Ricœur, le fait est une « construction discursive » alors que l'événement renvoie à une pure factualité³ ; pour Claude Romano, le fait relève de ce qui est objectivable et l'événement de ce qui est toujours adressé à quelqu'un, qui implique une réaction de la part de quelqu'un⁴. D'autres

¹ Boisset, Emmanuel. « Aperçu historique sur le mot Événement », dans *Que m'arrive-t-il ? Littérature et événement*, dir. Boisset, Emmanuel, Corno, Philippe, Rennes : PUR, 2006, p. 17-30.

² Blanckeman, Bruno. « Mirages de l'événement », dans *Poétiques et imaginaires de l'événement*, dir. N. Xantos et A.M. Parent, *op. cit.*, p. 30.

³ La pensée de Ricœur est exposée par François Dosse dans son ouvrage intitulé *Renaissance de l'événement, l'événement : un défi pour l'historien : entre sphinx et phénix*, Paris : PUF, 2010.

⁴ « Autant le fait renvoie à la chose objectivable, autant l'événement au sens événemential est « toujours adressé, de sorte que celui à qui il advient est impliqué lui-même dans ce qui lui arrive. » Il résulte de cette conception que l'événement ne peut jamais être pleinement objectivé, car il ne se prête qu'à une observation partielle et

retiennent le critère du hors-norme pour marquer la différence entre fait et événement : l'événement est historique, d'une grande importance, c'est, selon François Dosse « ce qui fait écart par rapport à la norme, ce qui est improbable, singulier, accidentel¹ », alors que l'on parle couramment de « fait divers », plus anodin, possédant une portée plus restreinte.

Les dictionnaires historiques de la langue française participent à l'usage interchangeable de ces termes, définissant parfois l'un en ayant recours à l'autre². Cependant, lorsque l'on se penche sur l'étymologie de ces deux mots, nous constatons que le terme d'« événement » provient du latin *exvenire*, composé du préfixe *ex-* et de *venire* qui signifie en latin « se produire hors de », « se réaliser », « sortir de ». Alors que le terme de « fait » provient, quant à lui, du latin *factum* qui signifie « action, entreprise, travail, ouvrage ». Bien que les définitions proposées soulignent l'évolution polysémique de ces termes qui tendent à se confondre, le retour à l'étymologie nous permet d'établir une différence utile entre *l'événement* qui se produit en dehors de l'action humaine, qui « vient hors de », et le *fait* qui est le fruit d'une activité humaine, d'un agir humain, d'où la conception antique de l'événement comme imposé par les dieux, comme fatalité sur laquelle l'homme n'avait aucune prise.

Le fait relève ainsi de l'action humaine, et passe au rang d'événement dans la portée qu'il acquiert sur l'homme, dans sa capacité à submerger l'homme et à suspendre sa compréhension. Le fait conserve son statut tant qu'il est conçu objectivement dans sa simple effectuation ; l'événement implique systématiquement une réaction humaine de la part d'êtres qui l'identifient comme tel, mais possède également un caractère de fatalité qui dépasse l'homme.

Rien que par son nom, l'attentat-suicide constitue un agir qui combine deux actions de natures proches mais différentes : l'attentat et le suicide, se tuer et tuer en même temps. Cette simultanéité combinée à la rapidité d'exécution de l'attentat³ crée un bloc monolithique de l'événement difficile à pénétrer : l'attentat ne peut être appréhendé en dehors du suicide et *vice versa*. Cette dualité nous empêche de le saisir comme une unité et accentue d'autant plus

partiale, impliquant celui qui le comprend dans l'acte même de la compréhension. », *Ibid.*, p. 90, citant Claude Romano.

¹ *Ibid.*, p. 246.

² Recherche effectuée à partir de trois dictionnaires : *Le Littré*, *Le grand Larousse de la langue française*, et *Le Petit Robert*.

³ Seul l'acte même de l'attentat est considéré comme élément central de l'événement, la phase en amont de préparation est laissée de côté. La difficulté réside notamment dans l'impossibilité de décortiquer l'événement terroriste en phases, car seule l'explosion constitue l'émergence de l'événement. *Cf.* Deuxième partie, chapitre 4.

la pluralité de l'événement, présente notamment dans la pluralité des points de vue proposés par les fictions.

La lecture des œuvres du *corpus* offre la matière première pour étudier la représentation des différents stades de l'événement terroriste : son émergence, sa temporalité et sa construction.

2. L'émergence de l'événement terroriste : explosion, effacement, collection des traces

« Tout va bien pour toi ?
— Principalement.
— Principalement, ce n'est pas complètement. Qu'est-il arrivé à l'autre partie de toi ?

— Elle a reçu un coup de poing dans la figure par le patriotisme américain.

— Oh, mon dieu, Salwa, est-ce que quelqu'un t'a dit quelque chose ? » Jassim posa son article sur la table à côté de lui. Referma le bouchon de son stylo et le posa parallèlement à son papier.

« Non, pas à moi. Joan nous a donné à tous les deux un drapeau américain magnétique pour nos voitures, de manière à ce que nous annoncions à n'importe quel étranger que nous croiserons en voiture que nous n'avons aucunement l'intention de faire exploser quoi que ce soit.

— Penses-tu que les personnes qui pourraient envisager de tout faire exploser posent les mêmes magnets sur leurs voitures en guise de camouflage ?

— Jassim ! » Salwa ne pouvait pas tolérer son analyse à ce moment, comme si en cherchant la petite bête il avait manqué l'essentiel.

« Qui a envie de tout faire sauter selon toi ? » Tout ceci est truqué. *Hocus pocus*. C'est une grosse et grasse excuse pour engendrer plus de problèmes encore à la maison. » Salwa était debout mais prit conscience qu'elle ne tenait pas en place, elle avait besoin d'un but pour

“Everything okay with you?”

“Mostly.”

“Mostly is not entirely. What happened to the rest of you ?”

“It was knocked in the head by American patriotism.”

“Oh, God, Salwa. Did somebody say something to you?” Jassim put his article on the table next to him. Closed the lid of the pen and placed it parallel to the paper.

“No, not to me. Joan gave us both American flag decals for our cars, so that we can announce to every stranger we drive by that we do not intend to blow anything up.”

“Did you think people who might intend to blow things up are putting those same decals on their cars for disguise?”

“Jassim!” Salwa couldn't tolerate his analysis at this moment, as though in looking at the details he had missed the entire point.

“Who do you think wants to blow things up? This is all made up. *Hocus pocus*. It's a big fat excuse to cause more problems back home.” Salwa was standing but found she couldn't be still, needed purpose to her movements. [...]

“This is new for Americans. They don't know what to do, and they are unexposed to the rest of the world. The real world, as you would say. Just be patient, habibti? This will pass.”

ses gestes. [...]

« C'est nouveau pour les Américains. Ils ne savent pas quoi faire, et ils sont protégés du reste du monde. Le vrai monde, comme tu le dirais. Sois juste patiente habibti ? Cela passera. »

Salwa voulait le secouer, crier que Nom de Dieu, quelqu'un pourrait le dénoncer, les faire tous deux déporter à cause de ses sourcils trop épais, son accent qui n'était pas bienvenu, surtout dans son domaine de travail. Peut-être que contenir la réalité à l'extérieur lui permettait le luxe de se concentrer exclusivement, sans distraction, à son travail.¹

Salwa wanted to shake him, to scream that for God's sake, somebody could report him, have them both deported because his eyebrows were too thick, his accent was not welcome, especially in his line of work. Perhaps closing reality out allowed him the luxury of focusing completely, without distraction, on his work.²

À travers ce couple qui est au centre du roman de Laila Halaby, le lecteur peut observer deux positions opposées face à la déstabilisation de l'identité états-unienne à la suite des attentats du 11 septembre 2001. Alors que Salwa s'affole de constater les aberrations dites et faites par tout un chacun, qui ne représentent que la face visible et la moins dangereuse de la folie sociale qui monte, Jassim tente de relativiser et de rationaliser le phénomène, persuadé que cela n'ira pas plus loin. La suite de l'intrigue lui donnera tort, puisqu'une enquête du FBI sera ouverte à son sujet. Le dialogue fictionnel permet ici de représenter toute la tension sociale que l'attentat crée. Le passage à l'indirect libre acte l'impossible conservation entre les deux personnages, tout en conférant une dimension indicible aux pensées horrifiées de Salwa. De plus, alors que Jassim fait preuve de cynisme face à une marque de patriotisme totalement artificielle, Salwa évoque la préoccupation de la population du monde arabe à propos des représailles à venir sur leurs pays. Ce bref passage dialogué concentre à la fois les angoisses individuelles, la différence de réaction face à la montée d'une folie sociale violente et l'inscription internationale de l'événement. Une tension se crée entre l'expérience individuelle de l'événement et sa dimension sociale. À chaque étape, ce nœud apparaît et produit une disparité dans l'approche de l'événement terroriste. Les inquiétudes exprimées par les personnages dans le passage ci-dessus concernent la réaction à l'émergence de l'événement. Elles conditionnent la manière dont les traces de celui-ci vont être abordées, et évoluent avec ce travail d'appréhension.

¹ Nous traduisons.

² Halaby, Laila. *Once in a Promised Land*, Boston: Beacon Press, 2007, p. 58.

Le premier stade à aborder se situe dans l'immédiat de l'explosion. Il s'agit de faire face aux débris créés par l'attentat, aux premières traces de l'événement représentant son émergence, qu'il faut trier pour pouvoir soit les effacer, soit les collectionner pour ensuite construire un récit.

Le narrateur des *Étoiles de Sidi Moumen* informe les lecteurs qu'il a été enterré avec des restes d'un de ses amis. Réduits en morceaux, voire en cendres, il était impossible de les séparer¹. L'explosion de l'attentat-suicide fragmente tout ce qui se trouve à proximité, et mélange tout. Les sites sont des montagnes de gravats indiscernables dans lesquelles commencent les fouilles, premier travail de collecte des traces. Incarnant l'événement impénétrable, les individus s'évertuent à pénétrer ce monument, à le démembrer, comme s'il s'agissait de l'événement lui-même. Une double dynamique s'observe sur ces sites : la nécessité de déblayer les lieux pour à la fois retrouver les quelques survivants et tenter d'effacer rapidement les traces de l'événement, comme pour effacer l'événement lui-même. D'un autre côté, il y a un besoin de collection des traces, sorte de clés de compréhension, objets énigmatiques et obsédants.

2.1. Effacer les traces

Il crut qu'il se trouvait au mauvais endroit. C'était vraiment ça ? Ce lieu qui avait été assez vaste pour abriter toutes les horreurs, les chutes, les flammes et les effondrements... paraissait maintenant si petit. Tout s'était évanoui : les silhouettes des formes métalliques, les immenses poutres à moitié enterrées, les bas-côtés faits de stores et de miettes de béton, les monticules de débris et de fenêtres déchiquetés, les décombres, gris, impossibles à identifier, les collines et des fosses de gypse, de tissu et... et d'acier ! L'acier qui avait pris la forme de murs de cathédrale, de fourreaux, d'arches, de

He imagined for a moment that he was in the wrong place. Was this really it? Christ, it seemed so small. Before, it had been vast enough to contain every horror (falling, and burning and collapsing)... but that was all gone now. Everything was gone: the silhouetted steel shapes, half-buried I beams, berms of window blinds and powdered concrete, mounds of rubble and jagged window frames, gray undefined rubble, hills and pits of gypsum and cloth and... and steel! Steel forming itself into cathedral walls and sheaths and arches and caverns and trunkless legs of stone, like

¹ « Une mort presque sans cadavre, car le mien a été ramassé à la cuillère. L'ironie, ils ont enterré avec moi des restes de Khalil : une mâchoire édentée, deux doigts de la main droite, celle qui avait actionné le dispositif, et un pied avec sa cheville car nous avons eu la mauvaise idée d'acheter des espadrilles identiques la veille du grand jour. Ils ont fait ça à la va-vite car sa peinture était visiblement supérieure à la mienne. », Binebine, Mahi. *Les Étoiles de Sidi Moumen*, op. cit., p. 63.

cavernes et de jambes de pierre dépourvues de tronc ; l'acier qui avait sculpté ces formes en ruine, mais parfaites.

Il s'attendait à ressentir quelque chose. Mais que ressent-on face à un endroit qui a été gratté jusqu'à l'os ? Qu'y avait-il sous tous ces monticules ? Rien ni personne ?¹

perfect ruined sculptures.

He had expected to feel something. But what can you feel about a place when that place has been scraped away? What was beneath all those piles? Nothing? No one?²

Le site de *Ground Zero* est le seul endroit où Remy se sent apaisé. Cette description du site déblayé est marquée par l'énumération des différents déchets qui ne sont plus à leur place, comme s'ils apparaissaient au personnage de manière fantomatique. La juxtaposition des termes « *powdered concrete* » (miettes de béton), « *mounds of rubble* » (monticules de débris, décombres), crée un réseau sémantique lié à la destruction, aux déchets, qui accentue à la fois la disparité des éléments, l'aspect fragmentaire du lieu, mais aussi son caractère poussiéreux. L'auteur crée une montée de la tension dramatique au cours de cette description d'une part en jouant de l'attente contenue dans l'usage des points de suspension, d'autre part en construisant progressivement la personnification de l'acier. Celui-ci est tout d'abord sujet d'une tournure passive qui permet la transition entre l'espace chaotique des décombres et l'analogie à un site plus structuré que représente la cathédrale. Puis il est pris dans une personnification explicite lorsqu'on lui attribue des « *trunkless legs of stone* » (jambes de pierre dépourvues de tronc) ; d'un monument inerte il passe à un objet vivant bien que difforme. Cette progression offre une dynamique, une force vive aux éléments du site. Le gigantisme disparu se retrouve dans le réseau sémantique du démesuré (« *mounds* », « *hills* », « *cathedral* ») et retrouve le caractère sublime de la description d'ouverture du roman : les ruines étaient « *perfect*³ ». L'individu devient, quant à lui, réifié face à ce spectacle : il est

¹ Walter, Jess. *Le Zéro*, trad. Julien Guérif, Paris : Rivages, 2012, p. 298.

² Walter, Jess. *The Zero*, New York: Harper Perennial, 2006, p. 308.

³ "They burst into the sky, every bird in creation, angry and agitated, awakened by the same primary thought, erupting in a white feathered cloudburst, anxious and graceful, angling in ever-tightening circles toward the ground, drifting close enough to touch, and then close enough to see that it wasn't a flock of birds at all – it was paper. Burning scraps of paper. All the little birds were paper. Fluttering and circling and growing bigger, falling bits and frantic sheets, some smoking, corners scorched, flaring in the open air until there was nothing left but a fine black edge... and then gone, a hole and nothing but the faint memory of smoke. Behind the burning flock came a great wail and a moan as seething black unfurled, the world inside out, birds beating against a roiling sky and in that moment everything that wasn't smoke was paper. And it was beautiful.", Walter, Jess. *The Zero*, *op. cit.*, p. 3.

« Ils explosèrent dans le ciel, tous les oiseaux de la création, perturbés par la colère, réveillés par la même pensée primaire ; ils se dispersèrent en une violente averse de plumes blanches, impatiente et gracieuse, filant vers le sol en décrivant des cercles toujours plus petits, dérivant assez bas pour le toucher, assez près pour qu'on comprenne qu'il ne s'agissait pas d'oiseaux... mais de papier. Des bouts de papier incandescent. Tous les petits oiseaux

dépourvu de sentiments. Seules des questions rhétoriques se succèdent et font écho aux énumérations constitutives de la description du site. L'usage de l'indirect libre transmet au lecteur la perception morcelée du site par le personnage, ainsi que l'angoisse qui est liée à la disparition des traces. Le lieu est vide, les traces ont été matériellement effacées, mais elles ont tout de même laissé une empreinte mnésique sur le personnage.

La passivité et le désarroi des personnages face au déblaiement du site révèlent la rapidité du traitement de ces restes par rapport au temps nécessaire à l'individu pour élaborer lui-même son récit. Les traces lui ont été enlevées trop tôt et il demeure submergé par l'événement. À la nécessité de trouver les survivants le plus vite possible s'ajoutait le besoin d'agir et de tenter d'effacer l'événement en effaçant les traces¹. Louise Lachapelle montre, dans ses travaux, que le travail de domestication des restes nécessitait un rapide déblaiement des déchets (transportés à *Fresh Kills Landfield*) pour être ensuite triés (dans le hangar 17 de l'aéroport JFK) en fonction de leur utilité d'une part dans les enquêtes policières en cours, d'autre part pour l'activité mémorielle qui passe notamment par le travail de collection puis d'exposition en musée.

Ce travail de déblaiement a été plus rapide que le travail de deuil, travail dans lequel les survivants et témoins sont précipités par l'effacement rapide des traces qui soutiennent leur démarche. Dans le roman de Jess Walter, le collègue de Remy, Guterak, l'exprime très bien, lui qui culpabilise d'avoir fui le site au moment de l'effondrement des tours et a envie de vomir dès qu'on le considère comme un héros. Le déblaiement du site sur lequel il se trouve tous les jours le perturbe, tentant de faire du mieux qu'il peut, n'imaginant plus se trouver ailleurs². Effacer les traces, jeter les déchets le plus loin possible du milieu domestique permet

étaient en papier. Ils battaient des ailes et tournoyaient dans les airs ; des morceaux de papier en chute libre, des pages affolées, certaines encore fumantes, les coins calcinés, s'embrasant en plein vol jusqu'à ce qu'il ne reste plus que d'infimes contours noircis... et puis plus rien, un trou et le vague souvenir de la fumée. Un puissant hurlement retentit derrière cette volée en proie aux flammes ; un gémissement explosa, la noirceur grouillante se déversa et le monde fut comme renversé sur lui-même : les oiseaux battirent des ailes sur le ciel trouble, et à cet instant, tout ce qui n'était pas fumée était fait de papier. Et c'était sublime. », Walter, Jess. *Le Zéro*, op. cit., p. 13.

¹ Nous étudierons par la suite le rôle du site dans la construction narrative.

² "The whole thing looks different now. Every day, they take shit away and it just never comes back. Take it to Fresh Kills and squeeze it like orange juice until all the paper and blood comes out and then they go back for another truckload." [...] "I just wanna tell'em, 'Leave it!' You know? Leave the shit. Everything. The piles and mounds. What's the fuggin' rush? Let me and the smokers spend the rest of our lives going through it one piece at a time if we want.", Walter, Jess. *The Zero*, op. cit., p. 154.

« Tout a l'air différent maintenant. Chaque jour, ils emportent des trucs dont on ne revoit jamais la couleur. Ils embarquent tout à Fresh Kills, ils le pressent comme des oranges jusqu'à ce qu'ils aient récupéré le sang et le papier, puis ils vont chercher une nouvelle cargaison. [...] Je veux juste leur dire de tout laisser ! Tu vois ? De laisser cette merde comme elle est. Tout. Les piles, les monticules... Pourquoi ils sont si pressés, putain ? Qu'ils

de choisir parmi ces traces pour les réinjecter ensuite dans le domestique. Cette délimitation matérielle relève, selon Louise Lachapelle, d'un besoin de maîtriser l'événement terroriste, mais aussi d'une culture du sacrifice et du salut, qui manipule les traces pour s'assurer que l'identité sociale défiée par l'attentat retrouve sa stabilité¹.

Effacer les traces pour pouvoir reconstruire sur les sites touchés et laisser place à la vie ; trier les traces pour pouvoir construire le récit héroïque et subvertir les traces pour instrumentaliser le récit individuel. Cette triple dynamique du traitement des traces premières de l'événement fait l'objet de l'activité culturelle observée et analysée par Louise Lachapelle. Les œuvres fictionnelles s'opposent aux dispositifs muséologiques et proposent une autre forme de traitement des traces de l'événement qui dénoncent les processus d'effacement et suggèrent d'autres façons de les collecter.

2.2. La collection d'objets

Oskar, personnage principal du roman de Jonathan Safran Foer, *Extrêmement fort et incroyablement près*², collecte tout un tas de « trucs » qu'il colle dans son livre intitulé *Les Trucs qui me sont arrivés* ou encore dans divers endroits de sa chambre. Les Étoiles de Sidi Moumen habitent dans la décharge publique de Casablanca, et vivent, pendant un moment, du trafic qu'ils font des objets trouvés dans la déchetterie³. Lorsqu'il reprend un peu ses esprits, Keith, un des protagonistes du roman de Don DeLillo, *L'homme qui tombe*, prend conscience qu'il a quitté le World Trade Center avec une valise qui n'est pas la sienne mais qui va lui permettre de rentrer en contact avec une autre survivante.

Tous ces objets ne sont pas forcément liés aux attentats mais l'importance qu'ils revêtent dans les divers récits leur attribue une place prépondérante dans la relation de

nous laissent, nous et les pompiers, trier toute cette merde un morceau à la fois si c'est ce qu'on a envie de faire. », Walter, Jess. *Le Zéro*, op. cit., p. 156.

¹ Lachapelle, Louise. « Ground Zero(3): Inside the New American Home », *E-rea* [En ligne], 9.1 | 2011, mis en ligne le 11 septembre 2011, [consulté le 01 mai 2015]. URL : <http://erea.revues.org/2074> ; DOI : 10.4000/erea.2074.

² Foer, Jonathan Safran. *Extremely Loud and Incredibly Close*, New York: Mariner Book Houghton Mifflin Company, 2006 (2005).

Foer, Jonathan Safran. *Extrêmement fort et incroyablement près*, trad. Jacqueline Huet et Jean-Pierre Carasso, Paris : Éditions de l'Olivier, 2006.

³ Il y a une coïncidence intéressante entre ce lieu d'habitation des Étoiles de Sidi Moumen, et l'analyse effectuée par Louise Lachapelle de la réouverture de la décharge de *Fresh Kills* participant au traitement des restes de *Ground Zero* comme déchets.

l'individu à l'événement terroriste. Sortes de fétiches, ils constituent des sources de revenus (*Les Étoiles de Sidi Moumen*), des trésors (*Extrêmement fort et incroyablement près*), des prétextes (*L'homme qui tombe*) ou encore des dons (*L'Écriture sur le mur*¹).

La première trace dont se saisit l'individu est donc trace matérielle², autour de laquelle il va construire son récit. Concernant les attentats du 11 septembre 2001, un objet synthétise cette relation : le papier. Trace matérielle d'une activité langagière, elle représente un enjeu important parmi les objets qu'il s'agit de collectionner. Cet enjeu est très clairement représenté dans le roman de Jess Walter puisqu'il constitue le centre des activités de la cellule la plus secrète :

Une nouvelle agence avait été créée : le Bureau des libertés et de la récupération, subdivisée en deux services indépendants : le Département de la récupération des restes – R&R - , composé d'anciens coroners militaires, de médecins légistes et des meilleurs médecins et ambulanciers, et le Département de la documentation, un organe encore plus secret – surnommé double D ou les Docs -, principalement composé d'employés des services de renseignements à la retraite, de bibliothécaires et de comptables ayant suivi un obscur entraînement des Forces spéciales. La grande difficulté de la tâche incombant aux Docs en faisait un service essentiel. Le Boss l'avait rappelé devant le Congrès, lors des briefings matinaux et des émissions de prime time. Ses paroles avaient été adoptées par l'administration et répétées en boucle sur les chaînes d'information : *Rien n'est plus important que de récupérer les archives de notre commerce, la preuve de notre place dans le monde, de la solidité de notre économie, de nos emplois et de nos vies. Si nous ne dressons pas un bilan fondamental de ce que nous avons perdu, si nous ne réunissons pas tous les documents pour qu'ils retrouvent leur place, cela signifie que les forces liguées contre nous ont déjà*

[...] the new agency, the Office of Liberty and Recovery, with its two independent bureaus: the Remains Recovery Department, the R&Rs – former military coroners, forensic specialists, top medical and EMS people – and the even more secretive Documentation Department, the Double – D's, the Docs, comprised mainly of retired military intelligence officers and some handpicked librarians and accountants rumored to have Special Forces training. The very difficulty of the Docs' job was what made it so essential, as The Boss had testified before Congress and later on the morning talks and prime-time panels, his words adopted by the administration and repeated every few minutes on cable news: *There is nothing so important as recovering the record of our commerce, the proof of our place in the world, of the resilience of our economy, of our jobs, of our lives. If we do not make a fundamental accounting of what was lost, if we do not gather up the paper and put it all back, then the forces aligned against us have already won. They've. Already. Won.*²

¹ Schwartz, Lynne Sharon. *The Writing on the Wall, a Novel*, New York: Counterpoint, 2005. Ce roman n'est pas encore traduit en français.

² Bouju, Emmanuel. *La transcription de l'histoire : Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Rennes : PUR, 2006.

Mimant le langage politique, ce passage souligne la rhétorique manichéenne du tout ou rien à travers les paroles attribuées au « Boss », personnage sans identité individuelle définie (pas de nom, pas de description, aucune information sur sa vie personnelle), il n'est qu'une fonction et vient incarner la posture d'autorité politique. Sa parole est reprise telle quelle par les diverses instances sociales, que ce soit « l'administration » ou bien les médias. Elle se vide peu à peu de toute signification pour acquérir une dimension incantatoire, sorte de chant de guerre pour motiver les troupes. Cette nouvelle agence imaginée par Jess Walter s'occupant essentiellement du papier interroge la surenchère sécuritaire qui a vu le jour avec le *Patriot Act*, tout en participant à l'élaboration de la figure qu'est le papier. Ainsi se lie déjà (et pour tout le roman) le papier et les hommes, le premier étant la garantie du salut des seconds.

L'écrit, les bouts de papiers, de post-its, de brouillon. Cette pluie de papier qui a marqué les esprits lors des attentats du World Trade Center, constitue le seul souvenir de Remy dont la mention ouvre le roman de Jess Walter. Elle est également centrale dans le roman de Lynne Sharon Schwartz dont le personnage principal est une bibliothécaire. La solution offerte aux vers du *Philosophe de Karantina* consiste bien à manger des livres³. Morceaux de vies personnelles, mais surtout sociales lorsqu'il s'agit du World Trade Center, leur récupération est minutieuse et leur tri obsessionnel par les agences gouvernementales, comme en témoigne le passage dans lequel Remy est au hangar 17 de l'aéroport JFK où il vient chercher des morceaux de papiers sur lesquels figure le nom de la personne à propos de laquelle il doit trouver des renseignements⁴. Relevant de la démarche impulsée par la société

² Walter, Jess. *The Zero*, op. cit., p. 19.

¹ Walter, Jess. *Le Zéro*, op. cit., p. 28-29.

³ Nous analyserons la symbolique de cet acte dans la deuxième partie, sur le rapport au langage.

⁴ “[...] Remy followed her down one of the rows of tables. Each table was stacked with mounds of burned and dusty paper: business cards and charts and index cards and company stationery. The workers all wore white paper jumpsuits and gloves. Most of them also wore surgical masks. A few met Remy's eyes, but most concentrated on the paper. Remy and the woman approached the closest end of the hangar.

Above the door was a billboard-sized sign that quoted The Boss: “Imagine the look on our enemies' faces when they realize that we have gathered up every piece of paper and put it back!” There were such inspirational posters and signs all over the place, quoting The Boss and The President. Below this one was a smaller warning sign from the Office of Liberty and Recovery: “Removing unauthorized documents may result in prosecution for treason under the War Powers Act.””, Walter, Jess. *The Zero*, op. cit., p. 100.

« Remy la suivit le long d'une rangée de tables couvertes de monticules de papiers brûlés et poussiéreux : des cartes de visite, des fiches, des graphiques et des fournitures de bureau. Tous les travailleurs portaient des combinaisons de papier et des gants. Certains arboraient aussi des masques chirurgicaux. Quelques-uns

face à l'attentat, nous pouvons ajouter que les écrits collectés, recollés, complétés et interprétés par les instances gouvernementales sont des productions de la société (*curriculum vitae*, comptes-rendus de réunions, bilans comptables).

Cette prédominance du papier est devenue une figure, au sens défini par Bertrand Gervais qui en fait avant tout une source d'obsession, de fascination à partir de laquelle le musement du personnage et/ou du lecteur construit l'intrigue¹. Cette pluie de papier constitue bien ici une obsession pour les chefs de Remy, ces personnages jamais vraiment abordés qui viennent incarner les institutions politiques, la société. L'importance accordée au papier comme trace de l'événement ainsi que comme support du processus d'archivage possède également une valeur symbolique : l'écriture est le moyen de fixer la parole, elle est une forme d'archivage du langage. À défaut de pouvoir trouver les mots pour dire l'événement, cette obsession de la collecte des morceaux de papier brûlés peut être considérée comme un moyen de chercher dans des mots déjà existants, l'expression fragmentée de l'événement. Cela correspond également à la dynamique de l'événement-monstre², cette dynamique de l'événement qui construit son histoire dans sa réalisation propre.

Contrôler le papier, c'est non seulement tenter de reconstituer la société ébranlée, mais aussi tenter de contrôler les hommes. Les messages de propagande lancés par le Boss de Remy en sont un indice, mais c'est surtout à travers le caractère fugace du papier que Remy établit un lien avec l'homme :

On pouvait calculer la quantité d'acier et le nombre de stores ; on pouvait faire des comptes. C'était un simple problème mathématique. Les gens, c'était différent. Les gens et le papier. Ils se consumaient, ils voltigeaient ou disparaissaient dans les profondeurs, ils se détérioraient avec le temps. Ils étaient soufflés, dispersés, ils s'éparpillaient

You could figure out how much steel and how many window blinds; you could account. It was simple math problem. But the people were different. And the paper. The people and the paper burned up or flew away or ran off, and after it happened, they were bellowsed and blown, and they scattered like seeded

croisèrent le regard de Remy, mais la plupart restèrent concentrés sur leurs tas de papier. Remy et la femme arrivèrent à l'une des extrémités du hangar.

Au-dessus de la porte, une immense pancarte citait les paroles du Boss : Imaginez la tête que feront nos ennemis lorsqu'ils réaliseront que nous avons retrouvé et remis à sa place chaque morceau de papier ! Des posters motivants de cet acabit, citant le Boss et le président, étaient accrochés un peu partout dans le hangar. Sous celui-ci trônait un petit panneau d'avertissement du Bureau des libertés et de la récupération : Déplacer des documents sans autorisation est passible d'une condamnation pour trahison, conformément au War Powers Act. », Walter, Jess. *Le Zéro*, op. cit., p. 105.

¹ Gervais, Bertrand. *Figures, lectures, Logiques de l'imaginaire*, T.1, Montréal : Le Quartanier, 2007. La théorie de Bertrand Gervais est détaillée dans la troisième partie de ce travail, et est tout particulièrement au centre du chapitre 6.

² Cf. *infra*, deuxième partie, chapitre 3.

comme les graines d'un pissenlit dans la tempête.¹

dandelions in a windstorm.²

La valeur des pertes est au cœur de ce passage. Le « simple problème de maths » est double, il concerne à la fois la quantité de pertes et l'évaluation de leur valeur. Le narrateur sous-entend un lien entre ces deux aspects : ce qui est quantifiable est sans valeur, il s'agit essentiellement de matériaux (*steel, window blinds*), mais le papier et les gens sont ce qui ne peut être saisi, ce qui s'envole et disparaît à tout jamais. Tout comme leur quantité, leur valeur est inestimable, car ils sont irremplaçables. De plus, la comparaison entre les gens, le papier et les graines de pissenlit, les oppose sur un autre niveau à l'acier et aux stores, il s'agit de l'immobilité. Les matériaux sont figés, ils sont brûlés mais ils demeurent, alors que les hommes et le papier disparaissent en cendres, sont transformés et deviennent mobiles.

Le papier et les gens sont des traces de l'événement sur lequel la société se doit d'avoir le dessus si elle ne veut pas implorer³. Les objets collectés sur les sites des attentats constituent rapidement des artefacts utilisés par le romanesque pour incarner des préoccupations, des états d'esprits, des émotions des différents personnages. Ils sont soit familiers, soit familiarisés et constituent, physiquement et symboliquement, un point d'accroche pour les personnages qui perdent pied dans leur vie.

Une des spécificités de l'événement terroriste que sont les attentats-suicides, c'est l'explosion et ses conséquences : au milieu des décombres, il ne s'agit pas seulement de collecter des objets qui réanimeront le souvenir ou bien participeront à la quête de compréhension, mais aussi de trouver des corps, bien souvent en morceaux.

2.3. Les restes humains

« Dans les endroits où ça arrive, les survivants, les gens à proximité qui sont blessés, quelquefois, des mois plus tard, ils ont des grosseurs, disons, faute

“In those places where it happens, the survivors, the people nearby who are injured, sometimes, months later, they develop bumps, for

¹ Walter, Jess. *Le Zéro*, *op. cit.*, p. 28.

² Walter, Jess. *The Zero*, *op. cit.*, p. 19.

³ Nous pouvons encore nous référer aux travaux de Louise Lachapelle qui démontrent la manipulation de l'expérience individuelle pour servir les intérêts de la société.

d'un autre terme, et on s'aperçoit que ça vient de petits fragments, de fragments minuscules du corps du kamikaze. Le terroriste explose en morceaux, il est littéralement atomisé, et les fragments de chair et d'os sont projetés à une telle vitesse et une telle force qu'ils heurtent les gens qui se trouvent à proximité et s'enfouissent dans leur corps. Vous imaginez ? Une étudiante est assise dans un café. Elle survit à l'attentat. Et puis, des mois plus tard, on découvre ces petites, quoi, ces esquilles de chair, de chair humaine, qui se sont incrustées dans la peau. Des shrapnels organiques, qu'on appelle ça. »¹

lack of a better term, and it turns out this is caused by small fragments, tiny fragments of the suicide bomber's body. The bomber is blown to bits, literally bits and pieces, and fragments of flesh and bone come flying outward with such force and velocity that they get wedged, they get trapped in the body of anyone who's in striking range. Do you believe it? A student is sitting in a café. She survives the attack. Then, months later, they find these little, like, pellets of flesh, human flesh that got driven into the skin. They call this organic shrapnel."²

Ces paroles du médecin adressées à Keith (un des personnages centraux du roman de Don DeLillo) après l'attentat du World Trade Center semblent gratuites, puisqu'il en conclut que Keith n'est pas concerné par ces « shrapnels organiques ». Le choix de l'indétermination, de la généralisation de son propos (« *those places where it happens* », « *people* », « *a student* », « *a café* ») permet de dépasser le cadre particulier des attentats du 11 septembre 2001 pour offrir une parenthèse, une pause durant laquelle émerge une question liée au terrorisme suicidaire en général : la désintégration des corps, et l'inscription physique (qui dédouble l'inscription mentale) des morts dans les vivants, du bourreau dans sa victime ici, mais aussi des victimes dans les survivants. L'impossibilité de nommer précisément les « *bumps* » (grosseurs) engendrées par ces éclats humains qui viennent s'incruster dans d'autres corps est intensifiée par les détails et les répétitions utilisées par le médecin ; détails qui viennent également exprimer une sorte de fascination dans l'horreur pour ces restes humains fragmentés. Il ne reste rien, ou presque, des corps des personnes tuées dans un attentat. Ces shrapnels sont une forme de réminiscence de ces corps disparus, mais qui ne concerne que les terroristes, ceux qui étaient le plus près de la charge d'explosifs ; de leurs victimes, il ne reste souvent rien, si ce n'est des morceaux et des cendres. Aussi, dans le roman de Jess Walter, Remy est traumatisé par un morceau de cuir chevelu qu'il a retrouvé dans les décombres du World Trade Center et dont il ne sait que faire³.

¹ DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, op. cit., p. 24.

² DeLillo, Don. *Falling Man*, op. cit., p. 16.

³ "Second day at The Zero, he'd found a section of a woman's scalp – gray and stiff – in the debris. He hadn't known what to do, so he put it in a bucket. They searched all afternoon near where it was found, but there were

La question des restes humains est centrale dans l'élaboration des traces de l'événement et devient une obsession pour les personnages, une clé de lecture tout en demeurant une énigme. Le rituel d'enterrement des corps est un passage social important dans le processus de deuil, une cérémonie du dernier au revoir, un premier pas dans l'acceptation de la perte. Mais avant cela, il faut bien déterrer les restes humains des décombres du site de l'attentat. Tant que les corps ne sont pas retrouvés, les personnes sont « portées disparues », elles s'apparentent à des morts-vivants pour leurs proches.

La colère d'Oskar, dans le roman de Jonathan Safran Foer, face à ce qu'il considère être une mascarade d'enterrement pour son père, provient du constat qu'il n'y a rien à enterrer, le cercueil demeure vide. Cette colère évoque également la résistance du personnage face au rituel social censé permettre de surmonter l'événement. Or, Oskar refuse de surmonter l'événement puisqu'il refuse d'accepter la mort de son père. Il le cherche alors, et pense l'avoir trouvé dans un nom écrit sur un morceau de brouillon sur lequel les clients d'une papeterie essayent des crayons. Le père d'Oskar est mort depuis le début du roman, mais c'est un personnage qui hante le récit, qui est présent sans l'être, aussi bien à travers les souvenirs d'Oskar que dans les lettres du grand-père de celui-ci écrivant à son fils.

La découverte d'un corps ou bien d'une partie, son identification, est nécessaire pour permettre à ceux qui restent de savoir (ou bien les obliger à savoir), de ne plus être dans

no other body parts, just a six-inch piece of a forehead and singed hairline. An EMT and an evidence tech debated for ten minutes what to do with the scalp, before they finally took it out of the bucket and put it in one of the slick body bags. Remy carried it to a reefer truck, where it sat like a frog in a sleeping bag, a slick black bump on the empty floor. At least five times a day, Paul brought up the scalp. Whose scalp did Remy think it was? Where did he think the rest of the head was? Would they simply bury the scalp? Finally, Remy said he didn't want to talk about it anymore – didn't want to talk about what a piece of someone's head felt like, how light it was, how stiff and lonesome and worthless, or about how many more slick bags and meat trucks there were than they needed, how the forces at work in this thing didn't leave big enough pieces for body bags.”, Walter, Jess. *The Zero*, *op. cit.*, p. 12-13.

« Lors de son deuxième jour au Zéro, il avait retrouvé un morceau de cuir chevelu de femme... gris et durci, au beau milieu des débris. Ne sachant quoi en faire, il l'avait posé dans un seau. Ils avaient fouillé la zone tout l'après-midi sans trouver aucun autre morceau du corps, juste quinze centimètres de front et de racines capillaires brûlées. Un ambulancier et un spécialiste des preuves avaient débattu pendant dix minutes avant de le sortir du seau et de le placer dans l'un des sacs mortuaires. Remy l'avait transporté jusqu'au camion frigorifique, où le bout de cuir chevelu était resté posé, comme une grenouille dans un sac de couchage, une petite bosse toute lisse sur le sol du camion vide. Paul parlait du morceau de cuir chevelu plusieurs fois par jour. Il demandait à Remy s'il savait à qui il appartenait, où se trouvait le reste de la tête. Est-ce qu'ils allaient se contenter de l'enterrer ? Remy avait fini par lui dire de ne plus en parler. Il ne voulait plus se souvenir de ce qu'on ressentait en touchant un morceau de tête de quelqu'un d'autre ; si c'était léger, durci, déconnecté de son ensemble ou sans valeur. Il ne voulait plus parler du nombre de sacs ou de camions à viande dont ils auraient besoin. Il ne voulait plus entendre que, vu la nature de l'événement, les morceaux n'étaient pas assez grands pour les sacs mortuaires. », Walter, Jess. *Le Zéro*, *op. cit.*, p. 22-23.

l'hypothèse. S'ensuit parfois une fétichisation des restes humains, qui participe au processus d'héroïsation de certaines victimes¹.

Les corps des victimes du World Trade Center ont tout d'abord été cachés, par respect et par horreur. Alors que la photographie représentant potentiellement le crâne défoncé d'Oussama Ben Laden prolifère sur internet, aucune image de cadavres du 11 septembre 2001 n'est disponible. Nous nous retrouvons face aux gravats, face aux tours en feu, face aux pompiers travaillant sur le site, mais jamais face à une image de corps². Peu de romans s'attardent sur, voire mentionnent seulement, la fragmentation des corps dans l'attentat, la victime devient toujours une figure, qui parfois s'incarne, comme dans « l'homme qui tombe » pour les attentats du World Trade Center³, mais dont l'intégrité est conservée.

La juxtaposition des objets et des corps comme éléments participant tous les deux à l'élaboration des traces de l'événement les contamine mutuellement : les objets sont parfois personnifiés (représentant la personne à qui ils appartenaient), et les corps sont réifiés (ils ne sont plus vivants, plus animés, et sont classés et étiquetés comme les objets). Mais leur traitement dans le processus de conservation et de « muséologie » diffère : les corps restent dans le domaine de l'individuel, ils sont rendus à leurs proches après identification ; certains objets sont également rendus aux familles et constituent le point de départ du processus mémoriel personnel, mais les autres forment les premières données des archives sociales. Seule l'image des corps, le nom des défunts, sont récupérés par la société pour construire la masse. Mais les corps demeurent cachés.

En revanche, les blessures des survivants sont exploitées par la fiction et acquièrent une valeur symbolique pour représenter le trauma⁴. Le personnage principal de *L'attentat* est médecin. L'attentat commis par sa femme est abordé en premier lieu par l'image de l'arrivée en masse des premières victimes à l'hôpital. La description de leurs blessures et de leurs cris permet d'aborder l'événement dans toute son horreur :

¹ Ce processus n'est pas propre aux attentats terroristes, nous le retrouvons notamment dans les religions, le catholicisme par exemple, qui enferme dans des reliquats les restes des saints.

² Il en va de même pour tous les attentats terroristes, qu'il s'agisse du métro londonien, du train madrilène ou encore du café de Marrakech. Quelques rares images de corps sont disponibles, mais toujours recouverts d'un drap ou d'une couverture. Nous ne distinguons qu'une masse informe, dont parfois les pieds dépassent.

³ La construction et le rôle de la figure de la victime dans les fictions du terrorisme seront analysés dans la troisième partie.

⁴ Ce rapport entre blessures physiques et trauma est au cœur de la trilogie de l'auteur britannique Pat Barker, *Regeneration*, qui traite des traumatismes de la Première Guerre Mondiale chez les soldats britanniques. Basée sur des faits réels, l'intrigue se déroule dans un hôpital militaire, et met en scène des expériences individuelles de soldats traumatisés.

Les cris des blessés retentissent dans la salle. Une femme presque nue, aussi énorme que sa frayeur, se contorsionne sur une civière. Les brancardiers qui l'assistent ont du mal à la tenir tranquille. Elle passe devant moi, les cheveux hérissés et les yeux exorbités. Tout de suite après elle, arrive le corps ensanglanté d'un jeune garçon. Il a la figure et les bras noircis comme s'il sortait d'une mine de charbon. Je m'empare de son chariot et le conduis sur le côté pour évacuer le passage. Une infirmière vient m'assister.

Sa main est arrachée, s'écrie-t-elle. [...]

En l'espace d'un quart d'heure, le hall des urgences se transforme en champ de bataille. Pas moins d'une centaine de blessés s'y entassent, la majorité étalée à ras le sol. Tous les chariots sont encombrés de corps disloqués, horriblement criblés d'éclats, certains brûlés en plusieurs endroits. Les pleurs et les hurlements se déversent à travers l'hôpital. De temps en temps un cri domine le vacarme, soulignant le décès d'une victime. L'une d'elle me claque entre les mains, sans me laisser le temps de l'examiner.¹

La comparaison utilisée par l'auteur entre la corpulence de la femme et sa peur dans l'expression « aussi énorme que sa frayeur », construit explicitement le lien entre le corps et l'état d'esprit faisant du corps blessé l'incarnation de ce qui est inexprimable. Les blessés sont désignés par des indéfinis (« une femme », « un jeune garçon », « une centaine de blessés », « une victime »), et ils restent dans l'anonymat, considérés avant tout dans leur corps meurtri (c'est le « corps d'un jeune garçon » qui arrive et non simplement un jeune garçon). Le hall des urgences est métaphorisé en champ de bataille, et adopte une dimension chaotique marquée par le bruit des « pleurs » et des « hurlements ». L'intensité et la rapidité de la description de cette scène souligne l'urgence de l'instant et de l'événement : il s'agit bien ici de l'attentat, mais au lieu de situer son personnage sur le site, l'auteur choisit de le transporter à l'hôpital, lieu dans lequel se dessine en fond le site de l'attentat. Le corps mort reste dans le non-dit de l'instant, de la réalisation de l'événement, qui n'est approché que par le vivant. Le processus d'élaboration des traces s'empare ainsi des morts tout en les laissant dans le non-dit, dans le cœur de l'événement, ce qui hante et dont on ne parle pas. Émerge alors un personnage qui sera représenté dans toute la diversité de sa situation, celui qui reste, marqué par l'événement, faisant corps avec lui : il s'agit du témoin.

¹ Khadra, Yasmina. *L'attentat*, *op. cit.*, p. 19-20.

2.4. Les témoins

Mme Lubach [*sic.*] semblait avoir perdu tout intérêt pour sa blessure, ou la détonation qui l'avait conduite jusqu'à sa porte. « Je ne veux plus aller au centre-ville. Je ne veux plus prendre le métro ou entrer dans un immeuble de plus de dix étages. Je crois qu'on va quitter la ville. »

Remy rajusta la serviette sur sa tête ; « Je vais aller nettoyer ça, madame Lubach.

— J'étais sous la douche, dit-elle comme s'il lui avait posé la question. Quand je suis sous la douche, parfois la pression de l'eau baisse jusqu'à ce qu'il ne reste qu'un mince filet. C'est ce qui s'est passé, environ dix secondes avant... je suis sortie et le téléphone a sonné. C'était ma sœur, elle m'a dit d'allumer la télévision. Elle habite à Wilmington. L'électricité lui a été coupée juste à ce moment. » Ses sourcils se relevèrent. « À *Wilmington*. J'y comprends plus rien, Brian. »

Remy retira la serviette. « Il faut que j'aie à nettoyer ça, madame Lubach.

— Quand est-ce que les choses vont revenir à la normale ? »¹

But Mrs. Lubach seemed to have lost interest in Remy's head wound, in the bang that had brought her to his door. "I won't go downtown anymore," she said, "or on the subway, or to any building taller than ten stories. I think we might leave the city."

Remy rearranged the towel against his head. "I'm gonna go clean this up, Mrs. Lubach."

"I was in the shower," she said, as if he'd asked. "I was in the shower and sometimes the water slows to a trickle, and it did, maybe ten seconds before, and then when I got out, the phone rang, and it was my sister and she told me to turn on the TV. She lives in Wilmington. Her power went out at that precise moment." Mrs. Lubach's eyebrow arched. "In *Wilmington*. I don't understand any of it, Brian."

Remy pulled the towel from his head. "I need to go clean this up, Mrs. Lubach."

"When do you think it will get back to normal?"²

Ce passage se situe au cours de la première scène du roman de Jess Walter. Remy vient de reprendre conscience et trouve sa voisine frappant à sa porte parce qu'elle a entendu un coup de feu. L'objectif de sa visite est de vérifier que tout va bien chez Remy. Mais leur échange dévie très rapidement sur le vécu de Mrs. Lubach par rapport aux attentats du 11 septembre 2001. La blessure de son voisin ne la concerne pas, et commence un dialogue de sourds dans lequel Remy tente de la rassurer sur son état pour pouvoir aller se soigner, mais c'est sur la situation à l'extérieur qu'elle cherche à être rassurée. Elle a besoin de transmettre

¹ Walter, Jess. *Le Zéro*, *op. cit.*, p. 16-17.

² Walter, Jess. *The Zero*, *op. cit.*, p. 6-7.

son récit de l'événement duquel elle n'a pourtant pas été un témoin oculaire puisque son expérience est médiatisée par la télévision. La mention de la perte d'intérêt de Mrs. Lubach pour la blessure, puis, un peu plus loin, la précision de la part du narrateur sur le fait qu'elle réponde « comme si » (*as if*) Remy lui avait posé une question insiste sur l'enfermement du personnage dans son expérience traumatique. L'absence d'échange est également renforcée par le fait que les deux seules répliques de Remy se font écho, il répète à sa voisine ce qu'elle n'entend pas. L'absurdité de la scène est basée justement sur le rapport des deux protagonistes à l'événement terroriste. En effet, Remy se trouvait sur place et a été un témoin direct des attentats, alors que Mrs. Lubach explique qu'elle l'a vécu derrière sa télévision. Pourtant, c'est elle qui se pose comme témoin ayant besoin de transmettre sa version de l'histoire, alors que Remy se trouve être l'auditeur silencieux qui accueille cette parole. Le renversement des rôles existe également dans le fait que Remy se retrouve à porter assistance à Mrs. Lubach qui se présente comme une victime ayant besoin d'être réconfortée et d'obtenir une réponse à sa question sur le temps que prendra le retour à la normale, alors que c'est lui qui est blessé à la tête par son arme à feu. L'ambivalence de la situation interroge la fictionnalisation des témoins de l'événement (plus que leur témoignage) en tant que trace de celui-ci, commune à la plupart des œuvres du *corpus*.

Testis et *superstes* sont deux formes latines, sources du concept de « témoin ». Giorgio Agamben prend appui sur la différence entre ces deux formes pour réfléchir à une éthique du témoignage :

Le latin a deux termes pour désigner le témoin. Le premier, *testis*, dont vient notre « témoin », signifie à l'origine celui qui se pose en tiers entre deux parties (*terstis*) dans un procès ou un litige. Le second, *superstes*, désigne celui qui a vécu quelque chose, a traversé de bout en bout un événement et peut donc en témoigner.¹

Le *testis* n'est pas partie prenante dans l'événement en question, mais possède un rôle d'arbitre neutre, il doit juger de la situation. Alors que le *superstes* cherche à rendre compte d'un événement qui le concerne en premier lieu, il cherche à lui donner corps, à en témoigner, sans dimension juridique. Proposant ensuite d'observer l'origine grecque du même mot, Agamben en vient au terme de « martyr » qui a acquis une portée religieuse au fil du temps, devenant le « témoin de Dieu », témoin d'une religion. En arabe, la proximité du terme « témoin » avec celui de « martyr » demeure puisqu'ils partagent la même racine « ش ه د »

¹ Agamben, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris : Rivages poche, 1999 (1998), p. 17.

CHA-HA-DA. Le « شهيد / chahîd » est le martyr, « شهادة / chahâda » signifie à la fois le martyre et le fait d'attester juridiquement de quelque chose, le témoignage ; et « شاهد / châhid » désigne le témoin, à la fois *testis* et *superstes*. Ainsi, dans la langue arabe, le martyr possède une dimension passive car il est construit à partir du schème de la forme passive (fa'îl, فاعيل), alors que le témoin est actif puisqu'au contraire, il est construit à partir du schème de la forme active (fâ'il, فاعل).

Quant à Catherine Coquio, elle souligne la difficulté de statuer sur les notions de « témoin » et de « témoignage », insistant sur la densité de ces champs de recherches, et propose de prendre pour point de départ la question d'être en présence d'un événement, mais aussi celle de la mise en mots de l'expérience :

On peut toutefois partir de la définition qu'en a donnée R. Dulong comme « institution naturelle » et « acte éthique » : plus que « transfert d'information », le témoignage est un « récit certifié par la présence à l'événement raconté », qui suppose la présence d'un tiers et d'un lien social et où la certification biographique équivaut à un engagement de la vie qui transforme la personne en « mémoire vivante ». Il faudra ensuite, avant même d'aborder les différents usages et fonctions du témoignage, du droit à la littérature en passant par l'histoire, distinguer deux espèces au sein d'un genre, selon que le témoignage tend à attester une *réalité* factuelle ou à énoncer voire *incarner* une *vérité*, c'est-à-dire un contenu factuel, sémantique et éthique à la fois.¹

Le nœud entre « factuel, sémantique et éthique » se retrouve dans les fictions du *corpus* qui travaillent et incarnent cette tension. En effet, l'événement terroriste est représenté et constitue le contenu factuel. Il est vécu par des personnages qui cherchent à le mettre en mots, c'est le contenu sémantique. Une forme de responsabilité est attribuée aux personnages de témoins face à l'événement et au devoir d'en témoigner puis d'en garder mémoire. Cette responsabilité représente le contenu éthique. D'autre part, Catherine Coquio souligne bien la différence entre *testis* et *superstes* chez Giorgio Agamben, comme relevant d'une distinction entre l'univers juridique dans lequel évolue le *testis*, et celui de l'éthique correspondant davantage au *superstes* :

[...] *testis* désignerait d'une part le témoin oculaire extérieur, présent lors d'un acte dont il n'est ni la cible ni la victime, d'autre part le public destinataire nécessaire à tout énoncé testimonial comme à l'enregistrement de la preuve ; *superstes* serait le témoin survivant, dont le discours cherche lui-même son fondement et sa finalité dans l'extrémité

¹ Coquio, Catherine. « À propos d'un nihilisme contemporain : négation, déni, témoignage », *L'histoire trouée : négation et témoignage*, Nantes : L'Atalante, 2003, p. 27-28.

de l'expérience traversée, l'urgence d'exprimer et le besoin de comprendre – compréhension portant alors aussi sur ses propres limites. Ainsi, le statut historiographique et juridique du témoignage, diversement centré sur la preuve factuelle, se distingue de son statut éthique, voire littéraire, axé sur l'expression d'un sens ou d'une vérité dont l'énonciation se découvre en soi inachevable.¹

La question du témoignage est liée au point de vue adopté pour rendre compte de l'expérience faite d'un événement, pour participer à la construction de cet événement par sa mise en récit. Pourtant, très rapidement, Giorgio Agamben décèle une aporie dans le témoignage, une lacune. L'étude des témoignages des camps (qui constituent la matière première de son travail) le pousse à interroger la capacité du témoin² en tant que *superstes*, à rendre compte de son expérience :

[...] le témoignage vaut ici essentiellement pour ce qui lui manque ; il porte en son cœur cet intémoignable » qui prive les rescapés de toute autorité. Les « vrais » témoins, les « témoins intégraux », sont ceux qui n'ont pas témoigné, et n'auraient pu le faire. Ce sont ceux qui « ont touché le fond », les « musulmans », les engloutis. Les rescapés, pseudo-témoins, parlent à leur place, par délégation – témoignent d'un témoignage manquant.³

Le *superstes* ne peut, de fait, témoigner que par « délégation », car il est revenu de l'expérience de l'événement traumatique, il n'est pas allé au bout de cette expérience, il n'est pas mort. Ainsi, son témoignage porte en lui-même une aporie qui vient justement témoigner de l'impossibilité de témoigner à la place du seul « véritable témoin » que Giorgio Agamben nomme « témoin intégral » : le mort. De cette aporie, de cette présence de l'absence dans l'incapacité du témoignage, Giorgio Agamben développe une posture de témoin encore différente, celle de l'*auctor* :

Si *terstis* désigne le témoin en tant qu'il intervient comme tiers dans le litige entre deux sujets, et *superstes* celui qui a vécu jusqu'au bout une expérience, lui a survécu et peut donc la rapporter à d'autres, *auctor* désigne le témoin en tant que son témoignage exige toujours que quelque chose – fait, être, parole – lui préexiste, dont la réalité et la force doivent être confirmées ou certifiées. [...] Le témoignage est donc toujours un acte d'« auteur », il suppose toujours une dualité essentielle, où l'on intègre et fait valoir une insuffisance, une incapacité.⁴

L'auteur est ainsi considéré, par le philosophe, comme une sorte de témoin, mais bien particulier, qui nécessite la préexistence d'un matériau, d'une trace, à partir de laquelle il va

¹ *Ibid.*, p. 28.

² Le type de témoignage que Giorgio Agamben choisit de travailler est un cas extrême et ne concerne que les *superstes*.

³ Agamben, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 36.

⁴ Agamben, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 163.

construire un récit qui exhibera un manque¹. Cette absence est d'autant plus inévitable que le récit ne peut s'effectuer que dans une temporalité différente de celle de l'émergence de l'événement. Jacques Derrida insiste sur ce point en ayant recours à la notion de perception, d'une temporalité obligatoirement différente de celle du témoignage :

[...] le témoin non plus n'est pas présent, certes, présentement présent à ce qu'il rappelle, il n'y est pas présent sur le mode de la perception, en tant qu'il témoigne, au moment où il témoigne ; il n'est plus présent, maintenant, à ce à quoi il dit avoir été présent, à ce qu'il dit avoir perçu ; même s'il dit être présent, présentement présent, ici maintenant, par ce qu'on appelle la mémoire, la mémoire articulée à un langage, à son avoir-été présent.²

Si le récit s'effectuait dans l'immédiateté de l'événement, il ne serait plus témoignage puisqu'il ne serait pas adressé à un *testis* étranger à l'événement, et n'offrirait pas la désobjectivation permettant d'accueillir l'impossible récit de l'absent. L'éthique du témoignage interrogée par Giorgio Agamben ne se situe pas du côté de la « faute » ou bien de l'attribution d'une « responsabilité » (ce qui relève pour lui du domaine juridique et non éthique), mais elle est dans l'affirmation d'une « désobjectivation » de l'auteur qui accepte de se scinder et d'accueillir une dualité inconciliable :

Sens et non-sens du paradoxe sont à présent tout à fait clairs. Ce qui s'y exprime n'est rien d'autre que la structure intime duelle du témoignage comme acte d'un *auctor*, comme différence et intégration d'une impossibilité et d'une possibilité de dire, d'un non-homme et d'un homme, d'un vivant et d'un parlant. Le sujet du témoignage est constitutivement scindé, il n'a de consistance que dans la déconnexion et l'écart – et pourtant ne s'y réduit pas. C'est bien cela que veut dire « être sujet d'une désobjectivation » : le témoin, le sujet éthique, est *ce sujet qui témoigne d'une désobjectivation*. Et le caractère inassignable du témoignage n'est que le prix de cette scission, de cette intimité indémaillable entre musulman et témoin, impuissance et puissance de dire.³

Nous retrouvons cette dynamique, cette dualité aporétique dans la représentation du témoin dans les fictions de notre *corpus*, qui, bien que les attentats comme ceux du 11 septembre 2001 n'aient rien à voir avec les enjeux de la Shoah, questionnent également la possibilité du récit à la place des absents, face à un événement dont la nature même réside dans sa déraison.

¹ Cette dimension lacunaire permettra de légitimer l'analyse des textes fictionnels par le prisme des théories du dispositif, et viendra justifier la superposition d'un triple dispositif (terroriste, fictionnel, imaginaire) dans les œuvres de notre corpus. Cette étude fera l'objet du chapitre 5.

² Derrida, Jacques. *Poétique et politique du témoignage*, Paris : L'herne, 2005, p. 32.

³ Agamben, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 164.

La multiplicité des formes du témoin illustre le besoin de témoigner face à certains événements ou situations traumatiques, mais également révèle l'impossibilité de le faire à la place du « seul vrai » témoin. L'œuvre littéraire n'est plus simplement une forme de témoignage, mais également une sorte d'hommage au témoin véritable.

Dans cette multiplicité des formes du témoignage, Derrida s'interroge sur les spécificités du témoignage par rapport à d'autres actes langagiers, et fait de la présence à soi la clé d'un pacte, d'un serment, d'un engagement que le locuteur passe avec son destinataire. L'objet de son témoignage est toujours quelque chose dont il a été en présence. Il fait état d'une relation particulière tissée entre ce dont il témoigne et lui-même. Un témoin, c'est donc « [...] quelqu'un dont l'expérience, en principe singulière et irremplaçable [...] vient attester, justement, que quelque « chose » lui a été présent.¹ » La co-présence du témoin à l'objet de son témoignage est une des caractéristiques de ce type d'acte langagier, qui s'effectue pourtant dans l'après-coup, signifiant l'impossibilité de témoigner directement : l'événement est toujours déjà passé, le témoin enclenche un processus mémoriel dans lequel il tente de rendre présent l'objet de son témoignage, aux yeux de ses propres témoins.

Beaucoup de personnages du *corpus* sont construits comme des témoins, voire des témoins de témoins. Ils sont *testis* au sens de Giorgio Agamben chaque fois qu'ils sont représentés face aux médias ou à toutes sortes d'écrans, mais aussi lorsqu'ils sont présentés comme auditeurs silencieux des récits des personnages secondaires. Remy, le personnage principal du roman de Jess Walter, est policier. Il est entré dans les tours du World Trade Center avant leur effondrement. Présenté officiellement comme un héros mis à la retraite, il est en réalité chargé d'une mission « top secrète » : statuer sur la mort de March Selios, employée au World Trade Center aperçue quittant le bâtiment quelques minutes avant l'attentat. Au cours de son enquête, il s'avère que les témoins qu'il interroge lui apportent moins d'informations sur la disparue que sur leur propre vécu de l'événement. Remy apparaît alors comme le réceptacle de leur récit, un *testis*. De plus, il représente la désobjectivation à son extrême puisque sa mémoire se réinitialise régulièrement et qu'il est, la plupart du temps, spectateur de sa propre vie.

Lianne, dans le roman de Don DeLillo, est également dans cette posture de *testis* lors des ateliers d'écriture qu'elle mène : elle ne raconte pas sa propre expérience, mais se trouve là pour écouter celle des autres. De plus, un autre personnage souligne l'importance de ces

¹ Derrida, Jacques. *Poétique et politique du témoignage*, *op. cit.*, p. 35.

récits, pour Lianne. Elle en a un besoin presque urgent, comme s'ils venaient incarner son propre récit qu'elle ne parvient pas à faire.

Chez Yasmina Khadra, Amine part également en quête de témoins pour chercher à comprendre comment sa femme a pu perpétrer un attentat-suicide à son insu. Il rencontre diverses personnes et les écoute, mais il refuse de se transformer en *auctor*, car les arguments avancés par les activistes palestiniens sont irrecevables pour le médecin qu'il est, il choisit de ne pas prêter sa voix aux autres. Ce que font, au contraire, des personnages comme Zeina ou bien Yachine. Zeina, la narratrice de *Si je t'oublie Bagdad*, découvre l'attentat terroriste par la télévision, comme elle découvrira l'affaire des tortures d'Abou Ghraïb également par ce média. Son métier de traductrice fait d'elle un témoin de témoin qui accueille la parole des autres et la retransmet. Yachine, le narrateur des *Étoiles de Sidi Moumen*, accueille en lui les récits de ses camarades car c'est sa voix qui nous les transmet, tout en symbolisant le « témoin intégral » puisque le récit s'organise en prosopopée. Refusant le titre de « martyr », il est pourtant à la fois témoin et victime de l'embrigadement orchestré par les membres du Garage. Ces témoignages recueillis par des personnages centraux ne se transforment pas en archives car, si l'on suit Paul Ricœur, le passage à l'écrit est nécessaire pour qu'il y ait enregistrement, consignation du témoignage. Le récit demeurant à un niveau interpersonnel, il n'acquiert aucune dimension juridique ni historiographique ici. Ils sont relégués au statut de traces de la réalisation de l'événement.

Cette posture de témoin qui mêle *testis* et *auctor* parfois, n'est possible que par la passivité dans laquelle sont pris les personnages, passivité qui les présente comme réceptacle idéal de la parole des autres. En effet, qu'il s'agisse de Remy, d'Amine, de Lianne, de Yachine ou encore de Zeina, ils sont tous impuissants et inactifs. Ils sont passifs face aux images (Remy reste bouche bée, Zeina est paralysée devant les images de l'attentat et prisonnière de son indignation devant celles d'Abou Ghraïb), ils se trouvent dans l'incapacité de changer les choses (Lianne n'a pas pu retenir Keith qui la quitte une nouvelle fois, Yachine n'intervient pas dans le monde des vivants et voit l'histoire se répéter, Amine voit sa nièce s'engager sur le même chemin que sa femme et meurt alors qu'il cherche à l'en dissuader, Zeina ne parvient pas à se faire accepter pour ce qu'elle est par sa famille irakienne), et n'investissent aucunement l'événement en question. L'impuissance des personnages est nécessaire à cette posture : ni le *testis*, ni l'*auctor* ne peut prendre part à l'événement qu'il raconte.

Cependant, beaucoup de personnages sont également des *superstes* car ils ont vécu l'événement et en sont revenus. Mais la difficulté à vivre décrite dans les œuvres laisse supposer une transformation de ces témoins en « témoins intégraux », seuls légitimes, n'ayant pas réussi à concilier le paradoxe de Levi que nous rappelle Giorgio Agamben : « [...] le non-homme est celui qui peut survivre à l'homme, l'homme est celui qui peut survivre au non-homme.¹ ». La force de cette citation réside dans le renversement dans la préhension de l'humain et de l'inhumain. Il ne s'agit plus de définir ce qui est monstrueux, inhumain, mais de souligner que l'horreur est finalement le fait de l'humain, cet être capable d'infliger de telles souffrances aux autres. Toutefois, il est bon de rester prudent et d'insister sur la différence majeure entre l'expérience terroriste et concentrationnaire : les victimes d'attentats-suicides ont le plus souvent à peine conscience de ce qui leur arrive et leur situation change très vite. La stupeur qui les frappe après la réalisation de l'attentat constitue la part la plus durable d'un événement déjà en partie terminé ; alors que l'expérience concentrationnaire réside dans un affaiblissement et une humiliation accompagnés de terreur qui, pour certains, ont duré des années. De fait, parler de « témoin intégral » et du paradoxe de Levi dans le contexte terroriste revient surtout à effectuer une distinction entre ceux qui sont revenus et ceux dont la présence et le silence hantent les récits : les morts qui envahissent le monde des vivants. Chez Mahi Binebine, Yachine nous parle de l'au-delà, sous la forme d'une « conscience » mais le terme n'est pas adéquat, selon lui. Dans le roman de Yasmina Khadra, Amine ne s'adresse pas au lecteur, mais son récit nous est livré dans les quelques minutes de vie qui lui restent. Quant à Remy, chez Jess Walter, il incarne vraiment le paradoxe de Levi dans sa forme terroriste : il ne parvient pas à reprendre le contrôle de sa vie, il n'arrive pas à survivre aux non-hommes, à ses collègues qui ont réussi à survivre à l'homme dans toute sa sauvagerie, il ne parvient pas à concilier son être avec ce qu'il fait et préfère ainsi une attente éternelle, une mort métaphorique en refusant de se réveiller sur son lit d'hôpital. Conscient des bruits et mouvements qui l'entourent, il fait le mort.

Les personnages représentent ainsi divers statuts de témoins. Ils changent, ou bien mêlent, les postures signifiant par cela la difficulté à trouver leur place dans l'événement. Ce statut de témoin leur impose une passivité extrême qui les transforme en spectateurs de leur propre vie, amorçant la dépossession du sujet de lui-même observable dans le passage à l'acte suicidaire. Ils sont une trace de l'événement terroriste car ils le portent en eux, ils en font partie et serviront de matière première à la deuxième phase événementielle, la mise en récit.

¹ Agamben, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 165.

La relation entre l'émergence et la mise en récit de l'événement est marquée par une temporalité particulière qui suspend l'instant présent dans une incapacité à surmonter le passé proche pour envisager l'avenir. Cette impossible synthèse temporelle conditionne justement la mise en récit de l'événement.

3. La temporalité de l'événement : une mise en récit au présent

« — Vous avez l'air préoccupé.
— Je le suis. » Remy éclata de rire. « Je n'arrive plus à me souvenir de ce qui se passe. J'ai l'impression de vivre ma vie par petits morceaux.
— Je vois.
— Je me retrouve dans des situations étranges. Je ne me souviens plus de comment j'en suis arrivé là, ou de ce que je suis censé faire. Je n'ai aucune idée de ce qui va m'arriver jusqu'au moment où ça se produit. Je fais des choses que je ne comprends pas et j'en viens à les regretter.
— Tout le monde en est peut-être au même point », répondit l'homme.¹

“You seemed troubled.”
“Yeah. I am.” Remy laughed. “I can't keep track of anything anymore. I slip in and out of my own life.”
“Sure,” the man said.
“I find myself in these situations. I don't know how I got there, or what I'm doing. I don't know what's going to happen until after it happens. I do things that I don't understand and I wish I hadn't done them.”
“Maybe that's what life is for everyone,” the man said.²

Remy ne se confie qu'à Jaguar, le supposé leader de la cellule terroriste que Remy traque. Remy est le seul à avoir rencontré Jaguar, ce qui confère une aura mystérieuse et fantastique au personnage : ne serait-il pas une projection de Remy qui ne parvient pas à assumer ses actes ni à surmonter le traumatisme de l'attentat ? Le récit laisse la porte ouverte aux deux interprétations. Chaque rencontre est l'occasion d'une pause dans l'intrigue et offre la possibilité à Remy de prendre de la distance par rapport à sa vie. Ce passage constitue le seul moment où Remy parvient à parler de ses trous de mémoire qui conditionnent toute la narration. Alors que le lecteur subit la même désorientation que le personnage dans lequel prend place la focalisation, la réponse de Jaguar jette un doute supplémentaire sur la fiabilité de Remy et offre une nouvelle clé d'interprétation : les trous de mémoire symboliseraient l'état d'esprit dans lequel n'importe quel survivant à un attentat se trouverait, et la narration ne passerait sous silence que les éléments triviaux de la vie de Remy. L'oubli, la

¹ Walter, Jess. *Le Zéro*, *op. cit.*, p. 130-131.

² Walter, Jess. *The Zero*, *op. cit.*, p. 128.

fragmentation et la passivité marquent l'état d'esprit de Remy et participent également à l'élaboration du cadre temporel qui interpelle le lecteur sur la conception du temps dans l'événement traumatique, ainsi que sur son propre rapport au temps.

François Hartog propose une réflexion pointue sur notre rapport au temps, de l'Antiquité à nos jours, cherchant à comprendre l'évolution de la discipline historique et la situation contemporaine. Il démontre que nous passons d'une temporalité cyclique dans l'Antiquité, à une temporalité progressiste, tournée vers un avenir obligatoirement meilleur, pour arriver finalement, après deux guerres mondiales et de nombreux génocides, au constat d'un avenir incertain et d'un passé encombrant lorsqu'il n'est pas traumatique. Reste le présent, plus qu'un simple pont entre passé et futur¹. Le présent est au cœur des préoccupations de François Hartog : il démontre que celui-ci prend une place de plus en plus importante depuis le XIX^e siècle, place qui est devenue primordiale notamment depuis l'ouvrage de Pierre Nora, *Les Lieux de mémoires*². Proposant tout d'abord d'examiner les temps de crise de la temporalité dans l'histoire à partir de la notion arendtienne de « brèche », François Hartog conclut que le présent contemporain s'étend, se dilate et prend une telle ampleur qu'il dépasse la simple « brèche ». Il recrée le passé en son sein, et prépare l'avenir comme une dette : nous sommes responsables de ce que va devenir le monde, de ce que nous laisserons aux générations à venir. Le « présentisme » de François Hartog propose de concevoir le régime d'historicité contemporain comme une crise du temps.

François Dosse s'est beaucoup basé sur les travaux de François Hartog et propose à la place de la notion de « brèche », celle de « temporalités feuilletées³ » : le temps serait formé à partir de plusieurs couches temporelles simultanées qui dépendent du point de vue que l'on adopte (généalogique, cosmologique, culturel). L'événement crée une brèche dans ce feuilletage. Il adhère à la conception présentiste de François Hartog, tout en posant l'événement comme « brèche » au sens arendtien. L'événement viendrait donc casser le présent « omniprésent » et forcerait à en considérer les enjeux et les problématiques.

Le temps de l'événement est pluriel, s'organisant entre les deux phases qui le bâtissent : son émergence, sa réalisation, et sa mise en récit. Alors que la réalisation de

¹ « Le temps est devenu à ce point l'ordinaire de l'historien qu'il l'a naturalisé ou instrumentalisé. Il est impensé, non pas parce qu'il serait impensable, mais parce qu'on ne le pense pas ou, plus simplement, qu'on n'y pense pas. », Hartog, François. *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris : Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 2003, p. 18.

² Nora, Pierre. *Les Lieux de mémoires*, Paris : Gallimard, 1984-1986.

³ Qu'il reprend à François Hartog, lui-même redevable de Fernand Braudel. Cf. Hartog, François. *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, op.cit., p. 26.

l'événement terroriste est toujours passée car rapide et intense, le temps de la mise en récit essaye de pénétrer le bloc monolithique de l'événement en revêtant une autre temporalité, ce que Paul Ricœur a nommé, à partir d'Émile Benveniste, le « tiers-temps » :

Par rapport à ce temps chronique purement extérieur, Benveniste distingue un autre temps, qu'il qualifie de linguistique, qui ressort de l'expérience proprement humaine du temps, lié à l'exercice de la langue par la parole. Ce temps est au présent, ancré dans le vécu et son intersubjectivité ; il est toujours nouveau, fondamentalement tourné vers l'avenir. Puisque l'acte de parole est d'ordre individuel, ce temps linguistique sera forcément individué, signant une expérience subjective de la durée. Grâce à sa capacité à s'inscrire dans une intersubjectivité, ce temps du discours ou temps linguistique sort de la sphère de l'intime et de ses risques de tentation solipsiste : « En dernière analyse, c'est toujours à l'acte de parole dans le procès de l'échange que renvoie l'expérience humaine inscrite dans le langage. » [Benveniste]

L'événement lié à l'expérience humaine est donc surréction du nouveau, du différent. C'est de cette distinction établie par Benveniste que Ricœur est parti pour définir, entre le temps cosmique et le temps intime, le tiers-temps, le temps raconté par l'historien ou le romancier.¹

François Dosse rappelle ainsi une conception particulière de la temporalité du récit de l'événement qui participe à sa fictionnalisation, à la configuration narrative des romans qui s'attachent à l'événement terroriste.

Les œuvres de notre *corpus* témoignent de cette complexité temporelle : les époques se superposent, les lieux conservent les traces de ce qu'ils ont été, peu de repères temporels précis sont donnés, la situation d'énonciation semble se dilater dans l'instant. Au temps représenté dans les œuvres vient s'ajouter en surimpression le temps de la lecture, qui fait écho au temps d'écriture : la lecture est une suspension de l'instant, une pause dans le rythme de vie du lecteur, qui est accentué par le temps représenté. L'individu sous toutes ses dimensions cherche dans cette dilatation de l'instant présent, une manière d'être dans l'événement.

Il ne s'agit pas dès maintenant de travailler la temporalité des œuvres du *corpus* en tant que récits fictifs, contenus dans une forme close qu'est le livre. Penchons-nous pour le moment simplement sur la temporalité de l'événement lorsqu'il se trouve raconté².

Le récit de l'événement est soit pris en charge par un (voire plusieurs) personnage(s), soit par une instance narrative supérieure. Il est parfois seulement nommé (*Le philosophe de Karantina*) ou bien il est pleinement raconté dans sa dimension factuelle. Pour suivre Dosse,

¹ Dosse, *Renaissance de l'événement*, *op. cit.*, p. 298-299.

² Une autre stratégie est de ne pas décrire l'événement, de ne pas le rendre présent par un récit factuel, mais de le laisser dans l'ombre. Ce choix poétique sera exploré dans le cadre de la seconde partie.

il est « décrit » (*Il était une fois dans une terre promise, Le Terroriste n°20, Bowling à Bagdad, les Étoiles de Sidi Moumen, L'attentat*). Cette description propose une individualisation de l'événement nécessaire à sa mise en récit, qui fait rejaillir l'événement traumatique dans le présent du locuteur. L'attentat est toujours reconstruit, même lorsqu'il est présenté à l'aide d'un présent de narration, il s'agit justement de la réactivation, de la présentification du passé. Cet « après-coup » est posé par Walter Benjamin comme nécessaire à la tentative de saisie de l'événement :

Selon Benjamin, l'histoire se fait, comme l'ont perçu les psychanalystes, dans l'après-coup, dans un futur antérieur. Ce passé revient et hante l'espace des vivants, et c'est sur le mode de la plainte que le sens tente de se dire dans le présent et nécessite de posséder l'art du présent qui est un art du contretemps.¹

Détournant quelque peu le propos de François Dosse sur Walter Benjamin, l'événement narrativisé peut être abordé en tant que « contretemps » : mise en fiction, la temporalité de l'événement relève du tiers-temps ricœurien et peut être considéré comme un contretemps quasiment au sens musical du terme. La temporalité de l'événement est en creux, il est contre le rythme général du récit. Il vient à la fois comme une césure, mais il engendre un changement de rythme, un décalage dans le récit individuel, puisque son existence en tant que récit implique obligatoirement un sujet².

La pluralité de l'événement instaure une pluralité de temporalités qui ouvre les potentialités de l'événement.

Jean-François Hamel utilise également la métaphore du revenant pour traiter de la temporalité dans les écritures de l'histoire, affirmant lui aussi le retour du passé sur le mode de la revenance, mais en proposant deux modes de fonctionnement : soit les morts imposent leur temporalité aux vivants qui conçoivent ainsi l'événement comme une fatalité qu'il leur faut supporter, soit ce sont les vivants qui décident de quels morts ils assument l'héritage et reprennent le contrôle sur le présent³.

Temporalité feuilletée, brèche temporelle, rupture, tiers-temps ou contretemps ; l'événement perturbe le rythme de la vie quotidienne que la mise en récit tente de retrouver. Suspension de l'instant dans l'écriture puis dans la lecture, la temporalité du récit essaye de

¹ Dosse, François. *Renaissance de l'événement*, op. cit., p. 128.

² « L'événement discursif advient à quelqu'un, renvoie à un agir et suscite des blocs de devenirs pour reprendre une catégorie deleuzienne. Il déborde son rapport à la factualité car il conserve des ressources non avérées de sens. », *Ibid.*, p. 257.

³ Hamel, Jean-François. *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris : Minuit, 2006.

pénétrer l'instant de l'événement, évoquant le passé, le superposant au présent et au futur, la synthèse deleuzienne prend forme sans être suturée. La fiction témoigne de la rupture événementielle en l'exposant, en explosant le temps par le recours notamment au terrorisme en tant que thématique et poétique. La menace de l'explosion (ou bien son souvenir) vient marquer la temporalité du récit qui met en scène passé, présent et futur mais dans un rapport conflictuel.

Gilles Deleuze a conceptualisé dans *Différence et Répétition*, la temporalité selon trois synthèses : la première est celle de « l'habitude », le présent domine dans une conception du passé et du futur comme prolongement de lui-même ; la deuxième est celle de la « mémoire », posture active, il s'agit « d'emboîter » les temporalités, de représenter le passé dans le présent. La troisième synthèse est celle de la découverte de la « différence ». Cette découverte pose le sujet au présent comme fêlé, elle dénonce la reconstruction du passé dans le présent comme illusoire et met ainsi en danger le futur. L'impossible synthèse temporelle est représentée notamment par la désorientation des personnages, ainsi que par la construction du cadre spatio-temporel qui passe par un autre événement historique pour tenter d'approcher l'attentat. C'est ainsi le rôle de l'exposé d'Oskar sur Hiroshima dans le roman de Jonathan Safran Foer, ou encore de la fictionnalisation totale de l'attentat dans le roman de Yasmina Khadra qui, en choisissant de ne donner aucun repère temporel référentiel, décide de construire une forme archétypale de l'attentat. La dilatation du présent de l'événement est renforcée par le récit médiatique qui est construit « en direct », et qui se répète en boucle, puis en écho d'un média à l'autre¹.

Les fictions de notre *corpus* interrogent ces conceptions du temps de l'événement en relation avec le temps du récit. L'explosion de l'attentat trouve une résonance dans la poétique des œuvres qui est marquée par une fragmentation de l'intrigue, des lieux et des personnages, par une stupeur des personnages qui s'apparente à une certaine forme de paralysie ; par un jeu entre écrit et blanc². Les personnages se démènent sous les yeux du lecteur qui tente d'effectuer par leur biais l'impossible troisième synthèse deleuzienne. Les enjeux de la temporalité de l'événement conditionnent ceux de sa mise en récit. Or, une distinction apparaît entre les besoins de la société dont l'équilibre est menacé par l'attentat, et ceux de ses membres qui, individuellement, sont poussés à reconsidérer leur place au sein de cette société. Dès lors, l'événement est abordé et (re)construit de diverses manières.

¹ Cf. *infra*, deuxième partie, chapitre 3.

² La poétique des œuvres sera étudiée dans les parties suivantes.

4. La construction de l'événement terroriste : les mémoriaux, les récits héroïques¹, les archives

La mise en récit constitue le second aspect de l'événement terroriste. Elle en est, en réalité, une reconstruction puisque l'émergence de l'événement est déjà passée. Toute activité de reconstruction narrative d'un événement se fonde sur le souvenir que nous en avons. Or le processus mémoriel repose sur l'oubli.

Nous allons tout d'abord réfléchir sur le fonctionnement du processus mémoriel comme pré-requis à toute mise en récit et à la manière dont son mode de fonctionnement est représenté dans les œuvres du *corpus*, puis nous allons étudier les différentes stratégies adoptées par la société face à ce que la sociologue Gaëlle Clavandier appelle « la mort collective² ». Enfin, nous interrogerons le rapport qu'entretiennent les textes du *corpus* en tant que fictions avec la notion d'archive, mode de conservation de l'événement.

4.1. Le processus mémoriel : fiction et oubli

Le succès, la traduction puis la réécriture du témoignage journalistique de Khaled al-Berry, ancien membre d'une *Jamâ'at Islâmiyya*, se fondent sur une démarche mémorielle personnelle qui vient se poser comme une trace indirecte de l'événement, un indice qui permettra à la société de le saisir par la suite, pour soutenir son propre récit de l'événement terroriste. Publié en juillet 2001, ce récit proposait ce que son auteur appelait un « témoignage journalistique » retraçant thématiquement son expérience au sein d'un groupe terroriste. Dans la préface à la seconde édition, l'auteur souligne l'engouement d'un lectorat international pour son texte après les attentats du 11 septembre 2001. Cet engouement fut tel qu'on lui demanda de le réécrire pour le transformer en « autobiographie romancée » pour la traduction anglaise. L'écriture de ce témoignage personnel relève d'une démarche mémorielle individuelle qui cherche à saisir le terrorisme comme somme d'événements diffus et flous. Elle s'interroge indirectement mais principalement sur l'événement que constitue l'engagement terroriste dans

¹ Nous empruntons cette expression à Carol Gluck. Elle l'emploie dans son article intitulé « 11 septembre : guerre et télévision au XXI^e siècle », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 2003/1 58^e année.

² Clavandier, Gaëlle. *La mort collective : Pour une sociologie des catastrophes*, Paris : CNRS Editions, 2004.

la vie d'un individu et d'une société. Cette démarche mémorielle est reprise dans un processus plus large lorsqu'il s'agit de se servir de ce texte pour saisir un événement apparenté par sa nature, mais totalement étranger à son contenu. Les deux versions témoignent de ce double travail dans l'élaboration d'un événement : la démarche mémorielle individuelle et l'écriture collaborative d'un élément qui servira de base au récit développé par la société pour consolider ses fondements.

Le roman de Salim Bachi se situe en amont de l'événement dont le personnage principal se sait un des acteurs. La mémoire individuelle construit l'événement en amont. Lors de sa dernière nuit, le narrateur choisit de déambuler dans la ville, seul, et laisse les souvenirs de son passé remonter à leur guise, dessinant son histoire personnelle par bribes, lui montrant le parcours qui l'a amené jusqu'à l'attentat. Ce personnage qui ne nous livre jamais son vrai nom, erre aussi bien physiquement que psychiquement, il pratique l'oubli à la manière définie par Bertrand Gervais comme :

[...] un mode d'être, une modalité singulière de l'esprit. C'est en fait une forme de musement, qui se définit comme le jeu pur d'un esprit qui ne tente pas de rester dans les limites de la pensée rationnelle, qui flâne plutôt entre ses pensées et qui s'égare, comme on le fait quand on est dans la lune.¹

La représentation du processus mémoriel dans l'œuvre de Salim Bachi correspond au paradoxe ici énoncé par Bertrand Gervais : l'oubli entraîne une résurgence aléatoire du souvenir, mais il nécessite l'implication du sujet, une volonté de celui-ci d'enclencher le processus mémoriel. Bien que l'événement n'existe que dans sa potentialité, il est déjà bien réel pour le personnage du roman de Salim Bachi qui se considère comme mort, et cherche à saisir l'événement avant de ne plus pouvoir le faire. La mort, qui arrête le récit de *Tuez-les tous*, commence celui de Mahi Binebine. Le narrateur des *Étoiles de Sidi Moumen* est un des jeunes terroristes qui a participé à un attentat-suicide dans un hôtel de Casablanca. Son récit effectué de l'au-delà, cherche dans sa vie personnelle, dans son parcours particulier, dans son environnement, les possibilités d'émergence de l'événement. Seule la mort semblait permettre au narrateur de se retourner sur sa vie, d'effectuer ce parcours mémoriel, de « dérouler » son passé « comme une pelote parsemée de nœuds² ». Ces œuvres exposent, dans leur stratégie narrative, le processus mémoriel sur lequel se fonde la mise en récit.

¹ Gervais, Bertrand. *La ligne brisée, Logiques de l'imaginaire*. Montréal : Le Quartanier, 2008, p. 15.

² Binebine, Mahi. *Les Étoiles de Sidi Moumen, op. cit.*, p. 115.

Que ce soit en amont ou en aval de la réalisation de l'événement terroriste, la démarche mémorielle le pose toujours comme effectué : les personnages de terroristes l'enclenchent une fois qu'ils sont pris dans l'événement, qu'il n'est plus possible pour eux de revenir en arrière. Témoignant d'une volonté « avant tout [de] n'en pas sortir, [d']y rester, et [de] remonter [l'événement] en dedans¹ », ces traces individuelles utilisées par le romanesque sont conditionnées par l'autre face de la mémoire : l'oubli.

Sigmund Freud a utilisé la métaphore du « bloc-notes magique² » pour définir le processus mémoriel : la mémoire est construite d'une pierre d'argile et de feuillets superposés. Le souvenir s'inscrit à la fois sur le feuillet et par transfert, sur la pierre d'argile qui en conserve la trace. Le double feuillet de cellulose étant le système conscient-préconscient, la pierre l'inconscient, le feuillet est décollé de la pierre pour cesser tout contact et permettre d'y inscrire d'autres événements. La pierre d'argile forme ainsi un palimpseste sur lequel tous les événements se superposent. Décoller le feuillet relève de l'oubli, étape nécessaire pour que le travail mémoriel commence. La métaphore de l'écriture utilisée par Freud est réinvestie dans les fictions du *corpus*, écriture au sens propre qui cherche à faire réapparaître le texte premier. L'oubli est considéré comme un passage obligé pour permettre le travail de mémoire, mais également comme une zone dans laquelle l'individu est enfermé, si l'événement est d'une violence telle qu'elle empêche son « incorporation » :

Lorsque l'incorporation de l'événement peut s'avérer progressive, elle évite le trauma, mais si l'événement surprend par sa violence et n'est pas assimilable, on se trouve alors devant une situation pathogène.³

L'attentat terroriste rend impossible « l'incorporation progressive » de l'événement, car il se caractérise par son imprévisibilité et son intensité. L'individu se trouve coincé dans l'intervalle de l'oubli, incapable d'aller au bout de cet oubli pour pouvoir laisser place ensuite à la mémoire.

L'individu est face à une impasse, à une impossibilité d'avancer dans le processus mémoriel pour pouvoir surmonter l'événement. Le traumatisme engendre à la fois l'oubli et la résurgence de l'événement notamment dans les rêves, ce qui rend encore plus présent le passé traumatique :

¹ Dosse, François. *Renaissance de l'événement*, op. cit., p. 46, citant Péguy.

² Cf. Freud, Sigmund. « Note sur le « Bloc-notes magique » », *Résultats, idées, problèmes : 1890-1938*, vol.2, Paris : PUF. 1998.

³ Dosse, François. *Renaissance de l'événement*, op. cit., p. 110.

Une des caractéristiques de ce type de rêve est le caractère figé de l'événement traumatique qui est là comme si le temps n'avait pas permis d'en relativiser la blessure, au point que les témoins parlent de ce dont ils ont rêvé comme de la réalité effective et non pas d'un fantôme. La frontière entre réel et rêve se dissipe dans ce cas où le rêve se transforme en vecteur direct du rapport à l'événement extérieur, s'érigeant en gardien du passé dans sa radicalité insupportable. Le passé traumatique fait alors corps avec le présent.¹

Les enfants de *Bowling à Bagdad* vivent le même processus mais à rebours. La première partie de l'ouvrage propose, en effet, sept rêves d'enfants irakiens adressés aux enfants états-unien. Les attentats du 11 septembre 2001 sont tout d'abord rêvés par les enfants irakiens qui découvrent avec horreur au matin que le rêve est réalité. Bien qu'il utilise le processus à l'inverse en faisant du rêve une prophétie de l'événement terroriste et non pas une résurgence de celui-ci, Nasri Sayegh brouille les frontières entre rêve et réalité et montre qu'aucun refuge n'est possible face à un tel événement traumatique. Cependant l'ouvrage, lui, ne devance pas l'événement : il a été écrit après celui-ci et cherche à l'expliquer sans y parvenir, lui attribuant une origine onirique, revenant à une conception de l'événement antique comme fatalité. Cette conception est rassurante car elle désengage la responsabilité humaine, et permet ainsi une forme de dépassement artificiel du traumatisme².

Cette situation pathogène, engendrée par l'événement traumatique, empêche l'individu d'enclencher le processus mémoriel et le plonge dans une stupeur, une léthargie qui s'accompagne d'un silence³ total sur son expérience. Seule la présence corporelle de l'individu constitue une trace de ce qui s'est produit dans cette première étape. Nombre de personnages remplissent cette fonction : Keith dans *L'homme qui tombe*, Remy dans *Le Zéro*, le grand-père dans *Extrêmement fort et incroyablement près*, Amine dans *L'attentat*. Ainsi, avant d'élaborer lui-même l'événement dans sa mise en récit, l'individu en lui-même fait partie des indices, de ses traces, sans avoir conscience de sa posture.

L'événement traumatique s'inscrit dans le corps de la victime, s'enfouit au plus profond de sa mémoire et résiste au processus mémoriel traditionnel : il est impossible de le dire directement, il est même impossible de faire face directement à l'événement. Sa mise à distance rationnelle ne pouvant être réalisée, François Dosse nous propose de la chercher dans l'oubli :

¹ *Ibid.*, p. 111.

² Bien que dans le cas de Nasri Sayegh, cette fatalité de l'événement sert à accentuer la culpabilité états-unienne quant à la violence de leur réplique.

³ Le silence des personnages ainsi que son rôle dans la fiction feront l'objet d'une étude plus approfondie à partir des textes dans la seconde partie.

Face à ce souci d'intelligibilité passant par la mise à distance, la stratégie de la mémoire passe par l'oubli, mais de manière active, comme résistance au passé, à son retour à l'insu, pour éviter que la mort ne saisisse et ne hante le vif.¹

L'oubli comme « modalité de l'agir » est également la vision que développe Bertrand Gervais dans le second tome de ses *Logiques de l'imaginaire* dédié aux *Fictions de la ligne brisée*. Investissant le mythe de Persée et du Minotaure, Bertrand Gervais établit un lien entre l'oubli « positif » qui permet de continuer à agir, et deux formes de violences : la violence fondatrice (occultée) et la violence spectaculaire (opaque)². À défaut de pouvoir dépasser la phase de l'oubli pour pouvoir commencer la phase d'écriture de la mémoire, les fictions ne se taisent pas, l'écriture demeure nécessaire, mais elles s'intéressent directement à l'oubli, le transformant à la fois en objet de fascination et en esthétique littéraire dont l'exemple le plus probant se trouve dans le roman de Jess Walter, *Le Zéro*, où la narration est conditionnée par les trous de mémoire du personnage principal qui se retrouve constamment bloqué dans l'oubli.

Ce passage obligatoire par l'oubli est lié à la résistance de l'événement face à la tentative de saisissement engagée par l'individu. François Dosse rappelle que l'événement résiste, il submerge ses victimes, les envahit, il les absorbe entièrement :

Mais l'événement, selon Péguy, n'est pas neutre ; il présuppose un engagement entier de l'individu. L'événement en question reste nimbé de mystère. Source de complexité et de perplexité, il échappe à toute prise réductrice de quelque méthode que ce soit.³

Dépourvu d'outils personnels pour pouvoir contrer cette force de l'événement, l'individu tente de prendre la distance temporelle qui lui manque en passant soit par des événements plus lointains qu'il considère comme similaires, soit en réinvestissant des éléments communs qui lui permettent de décrire partiellement l'événement ; ce qui, pour François Dosse, induit la pluralité de l'événement en ouvrant les champs du possible :

L'individualisation de l'événement, grâce à sa description, s'effectue donc en incorporant des habits, des compétences, des pratiques instituées des croyances. Par là, l'événement est ressenti et décrit en relation avec un champ d'action possible.⁴

¹ Dosse, François. *Renaissance de l'événement*, op. cit., p. 100.

² Gervais, Bertrand. *La ligne brisée*, op. cit..

³ Dosse, François. *Renaissance de l'événement*, op. cit., p. 45.

⁴ *Ibid.*, p. 249.

L'individu cherche ainsi à inscrire l'événement dans un cadre commun pour tenter de le déborder et de le simplifier, de le « normaliser ». Mais l'événement résiste et transforme cette démarche en questionnement permanent :

L'individualisation de l'événement passe donc paradoxalement par la quête du lien qu'il entretient avec un cadre problématique plus général, un ordre de grandeur plus élevé. Il implique donc une normalisation qui puisse faire apparaître ses caractères typiques, ses causes ou raisons.¹

Au lieu de rassurer et de structurer la pensée et l'état d'esprit de l'individu, l'événement entraîne avec lui toute une série de questions qui ouvre sur des possibilités multiples entre lesquelles l'individu ne peut statuer. François Dosse insiste sur ce statut de l'événement en rappelant la pensée de Deleuze :

Il [Deleuze] y répond en insistant sur la pluralité des événements comme « jets de singularités », ainsi que par le fait que l'événement en tant que tel ouvre sur un questionnement.²

François Dosse cite le travail que Gilles Deleuze a présenté dans *Logique du sens*, une succession de « séries » à travers lesquelles le philosophe travaille notamment la question de l'événement. Faisant souvent appel à Lewis Carroll, Gilles Deleuze raisonne en termes de courbes et de points, chaque événement étant un point sur la courbe que forme l'événement idéal. L'événement est alors des « jets de singularités³ », dynamiques et problématiques, dans une temporalité synthétisant une émergence toujours déjà passée mais porteuse d'un à-venir⁴.

Pour Gilles Deleuze, l'événement est lié au concept philosophique et constitue un « entre-temps » dynamique, un « temps mort » qui interroge les potentialités de devenir présentes dans le présent⁵. Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* Gilles Deleuze et Félix

¹ *Ibid.*, p. 251.

² *Ibid.*, p. 156.

³ « Les événements sont les seules idéalités ; et, renverser le platonisme, c'est d'abord destituer les essences pour y substituer les événements comme jets de singularités. Une double lutte a pour objet d'empêcher toute confusion dogmatique de l'événement avec l'essence, mais aussi toute confusion empiriste de l'événement avec l'accident.

Le mode de l'événement, c'est le problématique. Il ne faut pas dire qu'il y a des événements problématiques, mais que les événements concernent exclusivement les problèmes et en définissent les conditions. », Deleuze, Gilles. *Logique du sens*, Paris : Minit, 1990, p. 69.

⁴ « Pour penser l'événement, Deleuze et Guattari considèrent donc que ce dernier doit se décliner sur deux modes temporels distincts. Il y a d'abord son effectuation dans un état de chose, dans un présent. [...] Mais, en même temps, l'événement ne se réduit pas à son effectuation, d'où la nécessité d'envisager une seconde dimension temporelle de l'événement que Deleuze qualifie d'*Aïôn* et qui relève d'une éternité paradoxale par laquelle quelque chose d'incorporel, d'ineffectuable, débordé et survit à l'effectuation. », Dosse, François. *Renaissance de l'événement*, *op. cit.*, p. 157.

⁵ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : les Éditions de Minit, 1991, p. 147-151.

Guattari établissent un rapport entre l'événement et un « jet de dé », un lancer aléatoire (mais qui est un agir) qui conditionne le rapport entre l'événement (appartenant au champ du virtuel) et l'état des choses, le vécu, l'empirique (appartenant au champ de l'actuel)¹.

L'émergence d'un seul et même événement engendre autant de récits qu'il y a d'individus à le vivre et qui sont pris dans sa « frénésie interrogative ». Ce questionnement constitue le moteur de l'écriture fictionnelle, il construit des intrigues à structure chaotique qui répondent à l'exigence de mise en récit qu'appelle naturellement l'événement.

Le détour nécessaire par l'oubli est non seulement lié au processus mémoriel en tant que tel, mais aussi à la dimension traumatique qu'engendre l'attentat, notamment dans le fait qu'il vise et provoque une « mort collective ».

4.2. La « mort collective » : commémorations et récits héroïques

Choisissant de se limiter à l'étude des accidents de type catastrophes naturelles ou bien déraillements de train ou encore incendies accidentels ayant eu lieu en France au cours du XX^e siècle, Gaëlle Clavandier précise dès l'introduction de son ouvrage, que la définition de la mort collective qu'elle effectue peut se retrouver dans d'autres cadres comme celui des attentats ou bien des génocides. La particularité de cette catégorie sociale qu'elle cherche à conceptualiser réside non pas dans le nombre de morts, mais dans les réactions collectives que la catastrophe engendre². Ce qui est en jeu concerne les représentations culturelles de l'événement, les différents rituels instaurés pour tenter collectivement de dépasser la stupeur

¹ « Peut-être en revanche y a-t-il une intervention comme un jet de dé sur le site qui qualifie l'événement et le fait entrer dans la situation, une puissance de « faire » l'événement. [...] Les fonctions et les concepts, les états de choses actuels et les événements virtuels sont deux types de multiplicités, qui ne se distribuent pas sur une ligne d'erre mais se rapportent à deux vecteurs qui se croisent, l'un d'après lequel les états de choses actualisent les événements, l'autre d'après lequel les événements absorbent (ou plutôt adsorbent) les états des choses. », *Ibid*, p. 144.

² « Le caractère collectif de ces décès réside davantage dans les réactions qui leur font suite que dans le décompte strict des victimes. [...] Pour la décrire, il est alors nécessaire d'identifier une série d'indicateurs, le seuil chiffré n'ayant pas de valeur d'exemplarité. [...] La problématique consiste à définir comment une société donnée fait face à de telles morts et comment elle s'organise pour les dépasser. Elle permet de signifier que toutes ces morts – bien que différentes par leur origine, les dégâts occasionnés, les populations en jeu – répondent à une même logique. Après le choc vient le temps de la prise en charge des familles et de l'annonce de la nécessité d'une vigilance accrue pour qu'un tel phénomène ne se reproduise pas. Puis la recherche des causes, des responsables mobilise une bonne part des acteurs, comme les experts, les pouvoirs publics, les sinistrés, mais aussi des populations bien plus distantes de l'événement. Enfin, la catastrophe, par un lent processus de ritualisation, entre dans le registre du commémoratif. », Clavandier, Gaëlle. *La mort collective : Pour une sociologie des catastrophes*, op. cit., p. 6.

dans laquelle l'événement plonge la population. Ce que Gaëlle Clavandier cherche à définir c'est la notion de « catastrophe », qui se rapporte à tout événement traumatique par son caractère imprévisible, sa capacité à plonger ses victimes dans la stupeur et à suspendre le temps, ainsi que sa nécessité d'un saisissement par le langage :

La catastrophe c'est la menace, c'est l'incertitude, c'est la gestion des risques qui visent à sa maîtrise mais surtout à sa non-répétition. La catastrophe c'est également une métaphore du « tout est possible », une ouverture faite sur le monde, quelque chose d'irréductible. Face à un régime d'expertise, de prise en charge technique et politique existerait un régime sans doute plus fataliste de la symbolisation du désastre comme figure de l'inédit, avec ses conjurations, ses peurs mais aussi ses espérances.¹

Elle distingue deux points de vue possibles pour aborder l'événement catastrophique : un régime plus pragmatique qui chercherait à contenir l'événement en l'objectivant, et un régime « fataliste », dominé par des émotions extrêmes. L'opposition de ces deux régimes semble correspondre à celle entre les institutions sociales qui seraient du côté du régime pragmatique, et la masse d'individus qui forment un autre groupe qui se situerait du côté du régime fataliste.

Cette différence d'approche entre les instances de la société et les victimes individuelles est représentée dans les textes du *corpus*, puisque l'objectif d'un attentat-suicide est d'engendrer une mort collective. La société est représentée comme instrumentalisant l'événement terroriste dans l'objectif de consolider ses assises ébranlées par l'attentat, alors que les victimes sont représentées comme incapables de saisir l'événement, dominées par lui dans une réaction plus émotive que rationnelle. La création d'une agence fictive chargée de collecter et trier les documents liés à l'attentat dans *Le Zéro* symbolise ce besoin de contrôle. De plus, l'objet premier de la mission confiée à Remy (statuer sur la mort de March Selios), se révèle reposer sur une manipulation des traces de la vie de March pour en faire une complice des terroristes alors que le drame de sa vie est d'avoir eu une relation avec le mari de sa sœur. Les instances politiques, incarnant les intérêts de la société, sont en retrait dans le roman de Jess Walter, mais représentent ceux qui tirent les ficelles, qui forgent le monde à leur image. Alors que les victimes sont présentées comme paralysées, en colère, submergées par les émotions, comme la voisine de Remy qui n'ose plus sortir de chez elle, ou April qui se met dans une colère monstrueuse lorsque l'avocat lui explique comment obtenir le plus d'indemnisation possible pour la perte de son mari, et qui ne parvient pas à retourner travailler.

¹ *Ibid.*, p. 16.

Travaillant sur la temporalité de la catastrophe, Gaëlle Clavandier insiste sur sa dualité : elle est composée à la fois d'une accélération liée au caractère urgent de la catastrophe, suivie d'un ralentissement dû à la nécessaire plongée dans le passé et à la projection dans l'avenir pour pouvoir agir de manière adéquate face à l'événement. Le bouleversement engendré par l'événement appelle une réaction collective que la sociologue explique ainsi :

La catastrophe déroute et vient interrompre une certaine routine. Dans sa phase de production elle est de l'ordre d'un régime de la rupture (d'un environnement, d'une organisation, de temporalités), du choc et de la surprise. Cette coupure constitue une ouverture sur le monde, ouverture porteuse d'incertitudes, notamment parce qu'elle brise momentanément des repères permettant d'appréhender une situation. Dans la vision contemporaine du monde, l'accident nécessite une prise en charge sociale et des actions à conduire dans l'urgence. Pour cela il faut sérier, classer, mesurer, comprendre, évaluer, médiatiser, partager avec d'autres, le drame qui vient de se produire.¹

La diversité des actions proposées pour aborder l'événement est exigée par lui, mais il faut également tenir compte de son paradoxe qui exige une réaction tout en y résistant : la médiatisation, le partage ou la compréhension sont difficiles dans l'immédiateté de la catastrophe. Seule la résistance de l'événement à tout cela peut être exprimée dans l'urgence.

Dans l'analyse des étapes de gestion de la catastrophe, l'auteure explique qu'il s'agit avant tout de nommer l'événement, puis de dresser le plus vite possible un bilan comptable des morts, s'accompagnant de l'inscription de l'événement dans une série, c'est-à-dire chercher à l'aborder par le biais d'autres événements plus lointains. S'ensuit la gestion des corps et la mise en place des rites funéraires destinés à empêcher les morts d'envahir le monde des vivants. Ces rites viennent poser une première limite à l'évolution de l'événement, faisant sortir la société de l'immédiat, proposant de commencer le processus de deuil². Ce processus perdure ensuite dans les cérémonies commémoratives qui, selon Gaëlle Clavandier, ne sont pas importantes pour le contenu des discours, mais simplement pour le fait d'exister qui implique que l'événement passe de l'actuel au domaine de la mémoire et du souvenir.

4.2.1. Les commémorations : première instrumentalisation de l'événement

¹ *Ibid.*, p. 42.

² Ces phases relèvent de l'émergence de l'événement étudiée précédemment.

Le roman d'Amy Waldman, *Un concours de circonstances*¹, publié en 2011, fait de la construction du mémorial pour les victimes des attentats du 11 septembre 2001, le thème et l'enjeu central de son roman. Toute l'intrigue tourne autour du projet de construction du mémorial sur le site de *Ground Zero*. Le projet retenu est le fruit du travail d'un États-unien au patronyme arabe : Mohammad Khan. Des tensions se dessinent sur la légitimité de la personne qui sera chargée de ce projet. La communauté états-unienne, unanime sur le besoin d'un mémorial, se déchire dans sa pluralité, engendrant des replis communautaires au sein même de la nation états-unienne. Le roman questionne la nécessité de commémorer cet événement, la manière de le faire et le sens de ce mémorial pour la société états-unienne et pour le reste du monde. Le principal argument contre le choix de l'architecte est que le monde musulman considèrera le mémorial comme une sépulture pour les terroristes, attribuant ainsi une toute autre valeur au monument et aux événements que sont les attentats, ainsi qu'à l'élaboration de ce projet. Des groupes et des tendances se posent derrière chaque figure de leader, montrant que l'opinion individuelle peut être orientée par un sentiment d'appartenance communautaire qui prend le dessus sur toute réflexion personnelle.

La construction de monuments et de mémoriaux participe de la symbolisation de l'espace qui sert à séparer spatialement le monde des morts de celui des vivants. L'événement disparaît dans l'acte commémoratif, il est oublié car l'enjeu de ces « objets de mémoire » serait de réaffirmer l'identité sociale et d'éloigner le sentiment d'une menace imprévisible liée à l'incompréhension suscitée par l'événement :

Pour devenir un repère commun, accepté de tous, ces objets de mémoire que sont les mémoriaux et les commémorations doivent reposer sur une vision du monde partagée, mais surtout positive ne sous-tendant pas l'idée d'une menace. Ces monuments sont porteurs d'une identité ; en cela, ils ne peuvent heurter les fondements de celle-ci. Le processus commémoratif constitue l'une des bases de la construction identitaire. Il se doit de véhiculer des idées et des valeurs positives pour la période présente. Il nécessite des sélections, des oublis. G. Namer résume fort bien cette idée en disant que la commémoration implique des blancs, des silences, des oublis, parce qu'elle est une relecture du passé ; elle participe de sa réécriture.²

La tension que représente l'enjeu de l'acte commémoratif voit se confronter deux mémoires : celle de l'événement soumise aux images traumatiques, à l'incompréhension et à la peur et celle de la commémoration qui est « normée », « légitime » et « officielle »³ :

¹ Waldman, Amy. *Un concours de circonstances*, trad. Laëtitia Devaux, Paris : Points, 2013.

Waldman, Amy. *The Submission*, London: William Heinemann, 2011.

² *Ibid.*, p. 137. Elle se réfère à l'ouvrage de Gérard Namer, *Mémoire et société*, Paris : Klincksieck, 1987.

³ *Ibid.*, p. 152.

Deux mémoires, dévoilant que le retour à l'ordre n'est pas acquis a priori, confirment l'idée que chaque événement, chaque accident est unique, même si le traitement qui leur est réservé est ostensiblement régulier et codifié. Une première mémoire, floue, cachée, émotionnelle, fondée sur les images du drame, semble indiquer que la catastrophe refait obstinément surface et que le traitement social mis en place n'est pas totalement opérant. Une seconde mémoire, institutionnelle, plus contrôlée, correspond à la mémoire commémorative. Elle se manifeste comme un souvenir, un hommage aux victimes, mais elle cache plus profondément l'accident. Elle est bâtie sur un oubli, celui du drame, de ses images obsédantes, de la mort en général. Ces deux mémoires s'affrontent en silence : l'une est montrée, portée par les pouvoirs publics, l'autre est plus diffuse, elle sous-tend l'idée que le drame reste premier et qu'il pourra se reproduire.¹

Les cérémonies commémoratives, tout comme les monuments, viennent contrôler un certain souvenir social du drame, un souvenir qui occulte le drame et la mort sous des traits de vie. En effet, l'auteure explique que l'élaboration des monuments représente la vie (position de repos des tombes, photos, fleurs), la mort est cachée derrière la vie, comme dans les cérémonies commémoratives qui ne reflètent aucunement l'événement, qui n'existent que pour le processus : acter la fin du drame, le début du deuil, le nécessaire retour à la vie normée et ordonnée. La pression entre ces deux mémoires renvoie à l'opposition entre récit personnel et récit officiel de l'événement, le premier étant représenté par les romans du *corpus* comme étouffés par le second : dans son besoin de consolidation de l'identité sociale, le discours institutionnel ne laisse pas de place à des dissonances qui pourraient provenir d'un récit individuel.

C'est ce que représente l'attentat final perpétré par Jaguar dans le roman de Jess Walter. En effet, Jaguar est un Arabe-Américain qui pense avoir infiltré une cellule terroriste pour aider les instances policières états-uniennes, mais il finit par comprendre qu'il a été manipulé pour passer pour un dangereux terroriste. La réalisation de son attentat vient symboliser le fait que le personnage a conscience que sa version ne sera jamais entendue. Le constat d'impuissance d'Ahmad chez John Updike qui affirme qu'on lui a volé son Dieu, représente le contrôle de la société sur l'individu qui rentre ici dans le rang, mais sans avoir le sentiment d'accomplissement. Un autre exemple probant réside dans toutes les formes de stigmatisation dont sont victimes Salwa et Jassim chez Laila Halaby. En effet, les discours véhéments assimilant toute personne correspondant au stéréotype arabe transmis à la radio horrifie Salwa qui ne peut plus conduire, la suspicion mal placée des secrétaires envieuses de Jassim prennent une tournure officielle lorsqu'elles font un signalement injustifié le concernant auprès du FBI. Même lorsque le regard est positif, il dépend encore d'une

¹ *Ibid.*, p. 236.

conception imposée par la société, comme dans la manière qu'a Jake de voir Salwa en tant que prototype de la femme orientale, exotique, qui s'offre comme une promesse d'évasion. Les voix de Jassim et Salwa sont opprimées, étouffées à tel point que Salwa envisage de retourner en Jordanie. La mainmise de la société sur les versions individuelles est également symbolisée dans *Le Philosophe de Karantina* au travers des diverses lois et discours provenant soit de l'imam Mut'ab soit de l'ambassadeur du cimetière d'Hamburger. Le premier formule des *fatwas*, notamment contre le philosophe, pour pouvoir asseoir son pouvoir, le second est à l'origine d'une légende urbaine qui lui permet de conserver la source d'eau pure sur les terres de l'ambassade. Face aux exactions commises par le terroriste Bandar Ibn Tahyamar, l'imam impose un récit qui le lie au philosophe et lui permet de l'emprisonner. Toutefois, l'enjeu des lieux de mémoire n'est pas central dans les œuvres du *corpus* qui construisent leur intrigue dans une temporalité proche de l'émergence de l'événement, reléguant cette question au second plan.

Gaëlle Clavandier se sert ainsi du concept de mort collective pour souligner le processus qui est enclenché par la société à la suite d'événements traumatiques qu'elle qualifie de « catastrophiques » car les accidents ne relèvent pas directement de l'action humaine (bien que la responsabilité de l'homme soit engagée dans notre époque¹). La mort collective permet ainsi de parler à la fois du groupe indistinct des victimes, mais aussi du groupe qui se doit d'être indistinct pour la société de survivants.

Le terrorisme suicidaire implique ainsi un rapport problématique entre l'individu et la société, et l'individu et lui-même. L'identité est ébranlée comme le fonctionnement de la vie personnelle et sociale. Alors que la gestion institutionnelle de ces événements tente de les effacer et de réaffirmer son identité, l'individu, bien que pris dans le processus enclenché par la société, ne peut plus ignorer la remise en question de son identité engendrée par l'attentat.

Dans de telles circonstances, les œuvres du *corpus* cherchent une nouvelle fois à offrir un espace propre à l'individu dans l'objet-livre et le temps de la lecture, tout en représentant les différentes tensions en jeu.

¹ « Les morts collectives ne s'expliquent plus par une vengeance divine ou une nature furieuse, désormais la responsabilité humaine partagée est questionnée. Cette analyse conduit à la conclusion qu'aujourd'hui se pose le problème quasi insoluble d'une responsabilité collective de l'homme qui suscite de réels questionnements en termes de droit : il n'existe pas de substitut à la hauteur du drame, pas de coupable unique. D'où l'idée d'un passage impossible (le passage n'étant jamais définitivement acquis), d'où aussi la nécessité d'une sur-ritualisation et d'un oubli récurrent. La catastrophe est là, comme figure irréductible et essentielle de notre rapport au monde. » *Ibid.*, p. 236.

La société construit ainsi un aspect de l'événement qui lui est propre. Cette vision passe par les discours des institutions, par les actions mémorielles d'ordre collectif (comme les visites guidées du site de *Ground Zero* organisées par les survivants qui habitaient le quartier du World Trade Center au moment des attentats, les expositions itinérantes ou encore les divers *Tributes*).

En outre, le choix même de la cible de l'attentat-suicide par définition est une société. Il s'agit majoritairement de la masse de victimes, d'un collectif anonyme dont le point commun principal des membres réside dans leur mort, que le romanesque aborde avant de chercher l'individuel dans le destin, le parcours, l'expérience de quelques personnages qui viennent toujours préfigurer ce groupe de victimes¹. Mais la société est mise à mal dans l'événement terroriste, elle explose et ne tient que de guingois à travers les diverses démarches qui tentent de lui attribuer un sens convenant au groupe, conditionnant son action. L'éclatement de la société vient également représenter l'impossibilité d'attribuer un seul et même sens à l'événement terroriste, il permet d'exprimer la mouvance de l'événement considérée comme « une multiplicité de possibles, de situations virtuelles, potentielles, et non plus comme l'accompli dans sa fixité² ». Les démarches principalement collectives tendent à figer l'événement dans une position fixe à travers l'histoire, l'empêchent de prendre différentes formes en fonction des points de vue et des époques. Cette société impossible, dont l'unicité est explosée par l'immédiateté de l'événement terroriste, ne peut plus s'imposer aux individus, mais doit être reconstruite dans la multiplicité par l'individuel.

Le roman de Philip Beard, *Chère Zoé*³, incarne une ambivalence de l'événement social et personnel en divisant ces deux dimensions en deux événements différents face auxquels se trouve la narratrice : Zoé est tuée, renversée par une voiture devant chez elle, au matin du 11 septembre 2001, alors que sa mère et sa sœur Tess regardent, stupéfaites, les tours du World Trade Center s'effondrer à la télévision. Tess déplore, au cours de ce récit adressé à sa défunte petite sœur, le manque d'importance accordé à cet événement familial toujours écrasé par l'événement historique : chaque États-unien, individuellement, commémorera l'événement des attentats du World Trade Center, mais seule sa famille sera obligée de se diviser entre l'événement historique, qui les touche tout de même, et l'événement personnel beaucoup plus prégnant pour eux, qu'est la mort d'une des leurs, une mort qui passera toujours au second

¹ Cette démarche de récupération des récits individuels héroïsés pour consolider l'identité sociale est déjà présente dans les épopées grecques comme *l'Illiade*.

² Dosse, François. *Renaissance de l'événement*, *op. cit.*, p. 194.

³ Beard, Philip. *Dear Zoe*, New York: Plume, 2005.

plan au niveau de la société. Dans le roman de Philip Beard, les attentats du 11 septembre 2001 ne sont donc appréhendés que dans leur dimension historique, à travers le deuil national, les discours médiatiques et les suites politiques ; la mort de Zoé entraîne la fictionnalisation du deuil et l'incompréhension d'une mort accidentelle. En revanche, d'autres romans choisissent d'aborder un seul événement, qui sera terroriste, et n'interrogent l'événementiel sous toutes ses formes qu'à travers celui-ci. Le deuil individuel se mêlera au deuil collectif, la victime pleurée sera celle des attentats. Ce mode de fonctionnement accentue plus fortement la complexité de l'événement terroriste, qui passe plutôt au second plan dans le roman de Philip Beard, suggérant à nouveau un nécessaire retour à l'individuel dans une société qui l'étouffe.

4.2.2. L'orchestration des récits individuels par la société au service des récits héroïques

Le personnage d'Edgar, dans le roman de Jess Walter, affirme à tous ses camarades de classe que son père est mort dans les attentats du World Trade Center alors que celui-ci est toujours en vie. Choisisant d'effectuer son deuil social par un faux deuil personnel, il s'explique devant son père en disant que c'est la seule manière qu'il ait trouvé pour faire face à l'événement¹. Ainsi le mensonge est présenté comme une forme plus authentique de deuil,

¹ "General grief is a lie. What are people in Wyoming really grieving? A loss of safety? Some shattered illusion that a lifetime of purchases and television programs had meaning? The emptiness of their Palm Pilots and SUVs and baggy jeans? Look around, Mom. Generalized grief is a fleeting emotion, like lust. It's a trend, just some weak shared moment in the culture, like the final episode of TV show everybody watches. It's weightless. You wake up the next day and wonder when the next disaster is scheduled.

"But real grief... oh, God." He cocked his head and stared at his mother. "Real grief weighs on you like you can't imagine. The death of a father... is the most profound thing I've ever experienced." Edgar's eyes seemed to be tearing up. "It's hard to get out of bed. And you want me to take a test? Play softball? Are you kidding? There are times when I can barely breathe. I can't... get over it. And I don't want to. The only way to comprehend something like this is to go through it. Otherwise, it's just a number. Three thousand? Four thousand? How do you grieve a number?", Walter, Jess. *The Zero, op.cit.*, p. 34.

« Le deuil général est un mensonge. De quoi les habitants du Wyoming font-ils vraiment le deuil ? De leur sentiment de sécurité ? De l'illusion que leurs journées remplies d'achats et de programmes de télévision vont donner un sens à leurs vies ? Du vide sidéral de leurs téléphones portables, de leurs grosses voitures et de leurs jeans à la mode ? Regarde un peu autour de toi maman. Le chagrin collectif est une émotion éphémère, comme la luxure. C'est juste une mode, un instant minable partagé dans une culture collective, comme le final d'une série télé que tout le monde regarde en même temps. Ça ne pèse rien. On se réveille le lendemain en se demandant quand le prochain désastre aura lieu. Mais le véritable chagrin... oh, mon Dieu. » Il tourna la tête pour mieux fixer sa mère. « Le véritable chagrin est bien plus difficile à supporter. La mort d'un père est la chose la plus profonde que j'ai jamais vécue. » Les yeux d'Edgar semblaient se remplir de larmes. « C'est déjà dur de se lever le matin, et tu veux que je passe un examen ? Que je joue au softball ? Tu plaisantes ? Il y a des moments où j'ai du mal à respirer. Je n'arrive pas... à le surmonter. Et je n'en ai pas envie. La seule manière de

car il donne alors la priorité aux émotions suscitées par un tel événement sur la réalité chiffrée et concrète de la catastrophe. Participant de fait au besoin de l'individualisation de l'événement pour pouvoir le saisir, le choix de la construction de ce rapport pose tout de même Edgar comme un imposteur. Edgar se forge une fausse expérience de l'événement car il lui semble que c'est le seul moyen pour trouver sa place dans l'expérience sociale. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un exemple de récupération d'une expérience individuelle pour consolider le récit héroïque, nous retrouvons le même enjeu : Edgar crée une expérience personnelle qu'il mettra en scène à l'école, pour pouvoir faire partie du récit héroïque, puisque son père est une figure de héros pour la société, dans le récit d'Edgar, Remy est un policier mort en essayant de sauver ses compatriotes des tours sur le point de s'effondrer.

L'expression « récit héroïque », empruntée par Carol Gluck à Herbert Butterfield, désigne la version de l'événement qui se construit par de multiples voix dans l'immédiateté de celui-ci. Il devient la version officielle et est difficilement contredit :

[...] un récit héroïque émerge soit pendant, soit immédiatement après un événement dramatique ou traumatisant. Ce récit n'est héroïque que dans la mesure où l'événement a une dimension ample, les agresseurs et les victimes étant clairement identifiables et la trame narrative ne souffrant aucune ambiguïté ou ambivalence.¹

Le récit héroïque correspond à la version de l'événement que les instances de la société véhiculent dans le but de consolider les fondements de son identité ébranlée par l'attentat et pour justifier ses actions comme, dans le cas des attentats du 11 septembre 2001, la guerre en Afghanistan et en Irak². Il n'existe généralement qu'un récit héroïque par événement et, justement, il ne tolère aucune autre version. Louise Lachapelle souligne que la seule situation où le récit héroïque autorisera un ou plusieurs récits individuels, c'est lorsque ceux-ci viennent le corroborer :

[...] lorsqu'il arrive que le récit identitaire dominant du sacrifice, de la mémoire et de la *War on Terror* tolère ou intègre la nécessité d'une certaine diversité de points de vue, notamment par la collection et l'archivage systématique et spectaculaire des récits personnels et des témoignages individuels recueillis à travers le pays, c'est dans la mesure où ces diverses versions du récit constituent des variantes qui, ultimement, reconduisent la même interprétation de l'événement ou des artefacts. Ainsi, l'interprétation dominante

comprendre ce genre de chose est de le vivre, de le traverser. Sinon, ça n'est qu'un chiffre. Trois mille ? Quatre mille ? Comme porter le deuil d'un chiffre ? », Walter, Jess. *Le Zéro*, *op. cit.*, p. 43.

¹ Gluck, Carol. « 11 septembre : guerre et télévision au XXI^e siècle », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, *op. cit.*, p. 137.

² Cf. Gluck, Carol. « 11 septembre : guerre et télévision au XXI^e siècle », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, *op. cit.*.

ne semble pas contestée, au contraire, elle se verrait potentiellement réaffirmée et « authentifiée » par chacune de ces expressions individuelles.¹

Ainsi, la société cherche à orchestrer les récits des expériences individuelles de l'événement pour renforcer sa propre interprétation. Nous aborderons ce point à travers deux éléments. Le premier concerne ce que Louise Lachapelle nomme la « muséologie de la guerre », le second réside en une étude d'un cas précis au sein d'une œuvre du *corpus*, il s'agit des Portraits de chagrin.

4.2.2.1. La « muséologie de la guerre »

Dans le cadre d'une série d'articles sur le traitement des restes du World Trade Center, Louise Lachapelle définit un processus qu'elle nomme une « muséologie de la guerre² ». Elle explique que les restes du World Trade Center ont été traités comme des « déchets », rejetés en dehors de l'espace domestique que représente la ville, regroupés dans l'ancienne décharge de *Fresh Kills*, ouverte de nouveau pour l'occasion. Ce travail de déplacement et de rassemblement des restes relève également d'une tentative de saisissement et de contrôle de l'événement que Louise Lachapelle exprime très justement :

[...] l'évacuation et le traitement des vestiges de *Ground Zero* amorçaient un processus de domestication des restes du 11 septembre 2001 ; un processus qui permet encore aujourd'hui à la rhétorique de la nation résiliente de contenir l'événement, de l'enclôtre dans les limites d'une interprétation dominante.³

Ainsi, le travail de muséologie participe de la domestication des restes de l'événement, servant à reconstruire, sur les mêmes bases culturelles, un espace intérieur marqué par la nécessité de se sentir en sécurité.

L'importante déstabilisation de la société par l'attentat pousse les instances sociales à faire pression sur l'individu, à l'étouffer et à le manipuler en tant que trace de l'événement ; l'empêchant d'effectuer sa part de travail dans le processus mémoriel, le bloquant dans l'entre-deux du trauma.

¹ Lachapelle, Louise. « Ground Zero (3) : Inside the New American Home », *op. cit.*.

² Lachapelle, Louise. « The law of the altar, the law of the gate: Ground Zero (2) », *Fictions et images du 11 septembre 2001*, *Cahier Figura* dirigé par Bertrand Gervais et Patrick Tillard, Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. *Figura*, vol. 24, 2010, « Ground Zero (3) : Inside the New American Home », *op. cit.*

³ Lachapelle, Louise. « Ground Zero (3) : Inside the New American Home », *op. cit.*.

Cet écrasement de l'individu est représenté dans le roman de Jess Walter notamment par deux éléments concentrés sur le personnage de Remy : ses trous de mémoire et l'incompréhension dont il est victime. Les trous de mémoire rythment la narration dont les diverses scènes se closent sur des points de suspension en plein milieu d'une phrase, suivis d'un blanc puis une nouvelle scène commence. Cherchant constamment où il se trouve, comment il y est arrivé, ce qu'il a fait depuis son dernier souvenir, Remy finit par demander à son collègue Guterak de le suivre pour compléter les vides. Remy est ainsi privé de sa mémoire, marqué par le trauma, mais aussi métaphoriquement spolié de ses souvenirs par les institutions pour lesquelles il travaille, qui sont centrées sur la gestion des documents et des restes. Non seulement victime de ses trous de mémoire, Remy ne parvient jamais à expliquer son état à son entourage ni aux personnes qu'il croise. Chaque fois, ses paroles sont prises au sens figuré alors qu'il utilise le sens propre, comme lorsque Dave, l'agent de la CIA, présente le fonctionnement de la cellule terroriste et Jaguar pour la première fois :

« — C'est pas possible. Je connais ce type », dit Remy.

Dave poussa un soupir et se tourna face à l'image floue de Jaguar. « Ouais. Je ressens la même chose. » Il s'approcha du mur et son regard se braqua sur l'image indistincte de l'homme au manteau de laine. « Quand tu finis par découvrir le visage de l'ennemi, tu as l'impression de l'avoir connu toute ta vie.

—Non..., commença Remy. »¹

“No, I know that guy,” Remy said.

“Yeah.” Dave sighed and turned to face the fuzzy image of Jaguar. “That’s how I feel.” He walked to the wall and stared into the fuzzy image of the man in the wool coat. “When you finally see the enemy’s face, it’s like you’ve known him your whole life.”

“No —”Remy began.²

Alors que Remy reconnaît vraiment l'homme qui se trouve sur la photo, Dave interprète son commentaire à un second degré, entraînant un dysfonctionnement de communication. De plus, un jeu de regard construit la scène. Dave et Remy scrutent la photo de Jaguar qui est « floue » (*fuzzy*) et qui leur renvoie un regard fixe et trouble. Les regards de Dave et de Remy ne se croisent pas, mais ils cherchent une confrontation avec celui de Jaguar. Le côté flou et figé de l'image de Jaguar renforce le côté légendaire, fictif, de l'homme de l'ombre que personne n'a jamais rencontré. Alors que la mention du manteau de laine laisse supposer que toute la silhouette de Jaguar est présente sur l'image, Dave s'attache

¹ Walter, Jess. *Le Zéro*, op. cit., p. 265.

² Walter, Jess. *The Zero*, op. cit., p. 273.

à son visage comme venant incarner « l'ennemi ». Cette scène n'est qu'un exemple du mode sur lequel toutes les relations qu'entretient Remy se déroulent. L'apogée de l'effacement de l'individu se trouve dans l'attitude d'Edgar, le fils de Remy, face à son père : il clame à tout le monde que Remy est mort dans les attentats. Lui niant ainsi son existence propre, Remy se retrouve tel un mort-vivant au milieu d'une société qui s'active.

Louise Lachapelle illustre cette mainmise des institutions sur la sphère privée en rappelant que l'individu a envahi l'espace social¹ par le développement des traces de l'expérience personnelle comme matière première du processus social. Elle ajoute que la société s'invite dans la sphère privée en imposant un seul mode de conservation des traces de l'événement. La domestication instrumentalisée des restes par la guerre contre la terreur, propulse la démarche muséologique au sein de la maison, indiquant la manière de conserver les traces de l'événement, formatant l'expérience personnelle aux besoins de la société :

Dans un contexte où la muséologie en général, et celle de 9/11 en particulier, s'approprie de plus en plus les méthodologies qui valorisent l'expérience individuelle (et privée) en regard et en complément de l'expérience historique – je pense entre autres aux méthodologies de *l'oral history* et du *story telling* – la possibilité d'intégrer dans l'espace domestique de la maison des méthodologies d'archivage muséal en vue de sélectionner et de conserver les artefacts personnels reliés à 9/11 peut ressembler à un « juste retour des choses ».²

La société récupère des données personnelles pour justifier, légitimer le récit héroïque, et les individus utilisent les méthodes de la société pour conserver leurs traces. À propos des attentats du World Trade Center, il existe une pratique emblématique de la récupération de données personnelles pour construire le récit héroïque, il s'agit des Portraits de Chagrin.

4.2.2.2. *Les Portraits de Chagrin*

« Et toi... ça t'arrive de t'imaginer ce que raconterait le tien ?

— Mon quoi ? Remy ouvrit les yeux.

« Ton portrait de chagrin. C'est pas comme une rubrique nécrologique. Ni un condensé de ton CV, ou un simple

“So... do you ever think about what yours would say?”

“My —” Remy opened his eyes.

“Your portrait in grief. They're not like obits — see. They're not résumés or tributes. They're more like crosscuts, a

¹ Ou plutôt que l'espace social s'est emparé de l'individu.

² Lachapelle, Louise. « Ground Zero(3): Inside the New American Home », *op. cit.*.

hommage. Ça ressemble plus à une coupe transversale, une vision fugitive d'une partie de ton existence. Un moment. Un thème. Alors, à ton avis, que dirait ton portrait ?

— J'en sais rien, répondit Remy.

— Je sais ce que raconterait le mien.

— Quoi ?

— Elle considérerait la mort comme l'un de ces mariages auxquels elle n'était pas invitée.¹

strobe flash on one part of your life. One moment. One theme. So what would yours say?"

"I don't know," Remy said.

"I know what mine would say."

"What?"

"She saw death as just another wedding she wasn't invited to."²

La définition donnée par April de ces portraits nous montre à quel point ils participent d'une vision parcellaire d'un individu montré sous un angle bien précis. Un peu avant cet extrait, April déplore la dense publication de ces portraits (trois ou quatre par jour) qui viennent se juxtaposer avec les critiques de cinéma³. La récupération de ces histoires individuelles et leur instrumentalisation exaspèrent et désespèrent April, qui ne peut qu'être amère en imaginant le sien. « Vision fugitive d'une partie de [l']existence », ces portraits constituent également des figures⁴ de l'événement et révèlent la réappropriation de l'individuel par la société : la publication se fait dans un quotidien qui, bien sûr, sélectionne les histoires selon leur potentiel de sensationnel. Questionnés de manière sarcastique chez Jess Walter, ils participent à l'héroïsation d'histoires individuelles qui cimentent la cohésion patriotique et aident à véhiculer le récit héroïque de l'événement.

Cette série des « Portraits de Chagrin » publiée dans le *Times* après les attentats du 11 septembre 2001 relèvent de cette démarche mémorielle individuelle : il s'agit de broser le portrait d'une victime des attentats en quelques mots, décrire ce qu'elle était, quelles étaient

¹ Walter, Jess. *Le Zéro*, op. cit., p. 148.

² Walter, Jess. *The Zero*, op. cit., p. 146-147.

³ "This whole thing... it just became another section in the paper. Like movies reviews. Or the bridge column." [...] "I just don't know how we all got so..." And then she stared off again, as if the rest of the sentence were somewhere out the window. "So... what?" Remy asked. "Used to it," she said.", Walter, Jess. *The Zero*, op. cit., p. 145.

« « Tout se qui s'est passé... s'est transformé en une nouvelle rubrique. Comme les critiques des nouveaux films. Ou les mots croisés. » [...] « Je ne sais pas comment on a tous pu devenir si... » Puis son regard se perdit, comme si le reste de sa phrase s'était envolé par la fenêtre. « Si... quoi ? demanda Remy. — Si habitués à tout ça. » » Walter, Jess. *Le Zéro*, op. cit., p. 147.

⁴ Ils sont très peu fictionnalisés dans d'autres œuvres sur les attentats du 11 septembre 2001, ce qui est assez surprenant par rapport à l'ampleur de leurs publications et leur omniprésence dans le *Times*. Ken Kalfus, dans *Un désordre américain (A Disorder Peculiar to the Country)*, Londres: Pocket Books, 2007 (2006)) les évoque car l'un des personnages principaux recherche tous les matins celui d'un de ses collègues et ami qu'il suppose être décédé dans les attentats. Aucun roman, n'en font un artefact central de leur intrigue. Lorsqu'ils sont présents, ils ne sont que mentionnés assez furtivement comme chez Ken Kalfus et Jess Walter.

ses passions, sa vie. Ils constituent une trace individuelle portée au regard de la société, qui les juxtapose à défaut de pouvoir les synthétiser, cherchant toujours à les instrumentaliser pour les faire coïncider avec le discours majoritaire. Présence des absents construite par leurs proches, ces brefs écrits ne parlent jamais de l'attentat, moteur pourtant de leur production.

Une fois la mise en récit effectuée, elle devient une image de l'événement, un symbole de celui-ci que l'on peut conserver et consulter, faire évoluer. Ces récits peuvent être alors inscrits et ainsi archivés. Les œuvres du *corpus* représentent différents types d'archivage et se construisent elles-mêmes comme archives fictionnelles.

4.3. Fictions d'archives ou bien archives fictionnelles ?

Emmanuel Bouju souligne l'importance de la diversité des traces de l'événement reprises dans le romanesque et distingue deux phases d'apparition de ces traces : les premières sont « matérielles », les secondes relèvent du langage :

On assiste ainsi à une promotion de la trace qui apparaît dans les romans comme trace matérielle, empreinte et indice du passé devenant trace écrite, mais aussi trace mnésique vouée à une reconnaissance, à une réconnaissance (rappelant l'*Anerkennung* kantienne), d'ordre intersubjectif.

Dans le même temps, la remontée des traces passe – comme chez P. Modiano ou A. Muñoz Molina – par la citation des voix, la reconstitution des témoignages perdus ou dispersés, l'écho d'un temps perdu à retrouver dans l'écriture et éprouver dans la lecture.¹

Le passage à l'écrit constitue la deuxième phase requise par l'événement dans sa nécessité d'être mis en mots, son écho. La « mise en intrigue » de l'événement, pour utiliser la terminologie ricœurienne, rassemble toutes les premières traces de l'événement et tente d'y mettre de l'ordre, puisque le langage est linéaire. Là où la muséologie de Louise Lachapelle relève d'une démarche de la société visant à instrumentaliser les traces dans le but de former un socle culturel fondateur qui puisse justifier l'identité sociale, les fictions du *corpus* s'ancrent pleinement dans l'individuel et créent une archive de l'événement multiple et dynamique. Elles ne fondent aucune identité stable mais tissent des liens entre des expériences individualisées de l'événement, créant une archive plurielle. Ces conditions d'existence de la fiction lui confèrent probablement la possibilité de questionner l'élaboration

¹ Bouju, Emmanuel. *La transcription de l'histoire*, op. cit., p. 40.

du récit héroïque de l'événement, et lui offrent un accès privilégié pour approcher simultanément les traces de l'événement et le processus d'archivage dans lequel elles sont prises. Jacques Derrida, dans son ouvrage intitulé *Mal d'archive*¹, rappelle la double étymologie du terme d'archive, qui possède à la fois le sens de commencement et de commandement. Institutionnalisation, l'archive fixe, fige l'événement et son interprétation sur laquelle se fonde la société. Il s'agit de conserver une mémoire, d'inscrire les traces de l'événement avant qu'elles ne soient indiscernables et de construire un socle commun pour fonder une société. Cependant, Jacques Derrida souligne l'apport de la psychanalyse (principalement des travaux de Freud sur la mémoire) qui propose une nouvelle forme d'archive avec les notions de refoulement et d'inconscient. Chaque individu devient porteur d'archives auxquelles il n'a pas accès comme il l'entend, mais qui se révèlent dans sa relation au monde et aux autres, dans sa manière d'aborder ce qui l'entoure. L'archive est alors teintée des voix de nos ancêtres que nous portons en nous-mêmes et qui conditionnent notre façon d'aborder un événement.

Différents processus d'archivages sont représentés dans les œuvres du corpus, qui, à leur tour, constituent des archives fictionnelles de l'événement. La première forme d'archive est la plus courante et est représentée dans le roman de Jess Walter, il s'agit de la collecte des traces matérielles par les institutions de la société dans le but de consolider ses fondements. La seconde est de l'ordre de l'inconscient et concerne la narratrice du roman d'Inaam Kachachi. Cette immigrée irakienne vit les attentats du 11 septembre 2001 et leurs conséquences en fonction de son histoire personnelle. Des archives ancestrales se forment et apparaissent notamment dans sa relation à sa grand-mère, grand-mère qui se transforme en fantôme à la fin du roman, gardienne de l'humanité de sa petite-fille et juge sévère de son devenir. Le concept de fantôme tient une place importante dans la réflexion de Jacques Derrida sur l'archive et trouve son incarnation la plus probante dans le roman de Jonathan Safran Foer : les derniers mots du père d'Oskar sont enregistrés sur le répondeur téléphonique qu'Oskar conserve précieusement. Enfin, la voix narrative chez Jess Walter nous propose une archive synthétisante : le sol.

¹ Derrida, Jacques. *Mal d'archive*, Paris : Galilée, 1995.

4.3.1. L'archive institutionnelle ou la consolidation du récit héroïque

La notion d'archive implique une dimension collective, institutionnelle et surtout elle se caractérise par sa fixité. L'écriture fictionnelle est à la fois fixation par écrit du langage, et dynamisme de l'expérience événementielle car elle met au centre de ses préoccupations la pluralité des expériences. En exposant les procédés traditionnels d'archivage (la collecte, le triage, l'exposition orientée puis l'élaboration d'un récit héroïque), la fiction cherche à prendre de la distance face à cet aspect de l'événement, pour pouvoir en questionner l'efficacité, les enjeux et les dangers. Dans le roman de Jess Walter, le processus d'archivage se déroule dans des hangars de l'aéroport JFK. L'archive est mots mais aussi lieu de mémoire : la maison des archontes dans l'antiquité grecque représentait le lieu de dépôt des archives. Le terme d'archives est d'ailleurs encore utilisé pour désigner l'endroit où sont entreposés les documents. Dans le roman de Jess Walter, le choix des hangars de l'aéroport JFK est tout aussi important et significatif que le contenu des documents qui y sont collectés. L'aéroport crée un lien avec le moyen terroriste employé mais est aussi un lieu stratégique de communication. Tout un dispositif est construit pour analyser et classer chaque morceau de papier retrouvé sur le site. Certains sont reproduits dans leur mise en page au sein de la fiction mais relèvent de banals échanges entre collègues. Le contraste entre les pancartes de propagande du Boss qui confèrent une importance cruciale à ce travail dans la guerre contre le terrorisme et le contenu anodin des documents accentue la critique d'une telle démarche. La manipulation de ces documents pour justifier les actions gouvernementales est clairement illustrée par ce passage. Le processus d'archivage des restes du World Trade Center sert à justifier les mesures de limitation des libertés individuelles et les actions politiques de la Guerre contre la Terreur. Il est représenté chez Jess Walter comme la préoccupation première du gouvernement états-unien, au détriment des individus qui ont vécu l'événement sur place. C'est le constat que font Paul Guterak et Brian Remy à deux moments différents de l'intrigue. Paul confie à son ami qu'il voudrait que les travaux de déblaiement du site s'arrêtent pour lui permettre, à lui et aux pompiers qui étaient sur place ce matin-là, d'en effectuer le travail petit à petit, de choisir leur propre façon d'organiser les traces de l'événement. Remy formule pour lui-même un constat similaire lors de sa dernière visite sur le site de *Ground Zero*. Il ne reconnaît plus grand-chose et se sent blessé par la rapidité avec laquelle est fait ce travail.

Le souci de comprendre l'événement pour pouvoir le dépasser est remplacé par une nécessité de l'effacer le plus vite possible, et de reconstruire sur les mêmes bases culturelles et politiques, prônant un dépassement rapide de l'événement alors qu'il n'est que refoulé. Or, le refoulement est une forme d'archivage individuelle qui s'effectue au niveau du système préconscient, conscient, inconscient. Ce processus d'archivage ne peut être contrôlé par la société puisque chaque individu est concerné de manière différente et involontaire.

4.3.2. L'inconscient comme archive ancestrale

Jacques Derrida fait du concept freudien de refoulement une modalité d'archivage inconsciente, mais tout de même existante et conditionnant notre approche de l'événement :

[...] le propos de Freud, c'est d'analyser à travers l'apparente absence de mémoire et d'archive, toutes sortes de symptômes, signes, figures, métaphores et métonymies qui attestent, au moins virtuellement, une documentation archivale là où l'« historien ordinaire » n'en identifie aucune. Qu'on le suive ou non dans sa démonstration, Freud a prétendu que le meurtre de Moïse a *effectivement* laissé des archives, des documents, des symptômes dans la mémoire juive et même dans la mémoire de l'humanité. Simplement les textes de cette archive ne sont pas lisibles selon les voies de l'« histoire ordinaire » et c'est tout l'intérêt de la psychanalyse, si elle en a un.¹

Traces voilées du passé qui conditionnent ce qu'une société, une culture, des individus sont au jour d'aujourd'hui, les archives inconscientes laissées par les attentats du 11 septembre 2001 dans chaque individu qui les a vécus sont recherchées dans les œuvres du *corpus*. La narratrice du roman d'Inaam Kachachi incarne cette forme d'archivage. Elle vit les attentats du World Trade Center et leurs conséquences en fonction de son histoire et de son identité personnelle. Bien qu'elle entretienne une relation conflictuelle avec sa grand-mère, Zeina constate à la fin du roman qu'elle lui doit tout de même son humanité². L'inscription de Rahma dans l'inconscient de Zeina témoigne de ces traces illisibles pour la démarche « ordinaire » de l'historien. La réflexion de Jacques Derrida le porte vers la question de la filiation et de la présence des ancêtres dans leur descendance. Cette empreinte que laisse la grand-mère de Zeina chez celle-ci est construite dès l'enfance et ponctue tout le roman. En effet, dès le deuxième chapitre, il est question des comptines que chantait sa grand-mère et de

¹ Derrida, Jacques. *Mal d'archive*, op. cit., p. 103-104.

² "لكن ما نالني منها خلقتني امرأة، إنساناً."، كحه جي، إنعام. الحفيضة الأميركية، ص. 193.
« Toutefois ce que j'ai reçu d'elle m'a fait exister en tant que femme. En tant qu'être humain. », Kachachi, Inaam. *Si je t'oublie, Bagdad*, op. cit., p. 217.

ses souvenirs d'enfance. Alors que son engagement découle des attentats du World Trade Center, le désir de revoir Rahma apparaît immédiatement, c'est un enjeu majeur du retour de Zeina en Irak. La personnalité et la vie de sa grand-mère se sont ancrées dans la narratrice au point de la bouleverser :

Fascinée, je gardais les yeux rivés sur son visage clair aux joues rosées et m'accrochais à ses épaules. Mes jambes pendaient sur les côtés, ne touchant même pas le lit sur lequel ma grand-mère était assise, genoux joints, dans cette posture élégante inspirée des magazines féminins. Cette femme, qui savait lire et écrire et appréciait la lecture des journaux, faisait figure de pionnière parmi celles de sa génération.

Tandis qu'elle me berçait, se penchant avec moi vers l'avant – là je manquais défaillir –, puis nous faisant basculer ensemble vers l'arrière, elle me chantait cette chanson et me répétait de vieilles histoires dont la morale devait imprégner durablement ma conscience encore malléable.¹

أنظر مسحورة إلى وجهها الأبيض
المشرب بالحمرّة وأثبثت بساعديها وساقاي
تتدليان من الجانبين. لا تلامسان التخت
الذي تقعد عليه ملمومة الركبتين بأناقة، مثلما
تعلمت من مجلّة "حواء"... جدّتي المتعلّمة التي
كانت تقرأ وتكتب وتطالع الصحف، بدت
أعجوبة بين نساء جيلها.

تميل عليّ بصدرها إلى الأمام حتى
تكاد الدنيا تدور في عينيّ، ثم تنتشليني إلى
الوراء، وهي تردد محفوظات القديمة التي تحمل
رسالة انخفرت في ذهني الطري².

L'emploi du mot « مسحورة » (ensorcelée, envoûtée, fascinée, la racine donne également le terme « magie », « سحر ») pour désigner l'état d'esprit de l'enfant qu'était Zeina face à sa grand-mère instaure une dimension fantaisiste à la scène, dans laquelle Rahma devient une sorte de sorcière moderne, qui envoûte la jeune princesse à l'aide de comptines et de contes. L'éducation de Rahma en fait une « أعجوبة », un miracle ou un prodige³, ce qui renforce le caractère emblématique du personnage pour la narratrice. Enfin, l'extrait se clôt sur l'idée de martelage, d'inscription d'un héritage culturel dans le jeune esprit de Zeina, qui devient une partie de l'archive ancestrale. Le premier chapitre est une sorte de préambule exposant les considérations de la narratrice sur le chagrin. L'intrigue commence de fait sur la mention du personnage de la grand-mère et sur la genèse de sa relation à sa petite-fille. Cette relation est

¹ Kachachi, Inaam. *Si je t'oublie, Bagdad*, op. cit., p. 14.

² كحّه جي، إنعام. الحفيّة الأميركية، ص. 12-13.

³ La traduction parle de « pionnière ».

le fil conducteur du roman qui se clôt sur la mort de Rahma. Durant tout son séjour en Irak, Zeina évoque régulièrement ses visites, plus ou moins possibles, à sa grand-mère, le regard réprobateur de celle-ci sur son engagement au sein de l'armée états-unienne et le besoin de retrouver la protection de celle qui a forgé son identité. Les attentats terroristes sont vécus par Zeina et consignés dans sa mémoire par le prisme de son histoire familiale. La disparition de la grand-mère de Zeina à la fin de l'histoire transforme ce personnage en figure tutélaire dont les paroles et les pensées s'archivent dans la mémoire et le corps de sa petite-fille. Un parallèle est d'ailleurs effectué par Jacques Derrida entre l'archive inconsciente et l'élaboration d'une figure de fantôme avec laquelle on peut dialoguer et qui influe sur nos décisions et actions, tel le fantôme dans *Hamlet*.

4.3.3. Le fantôme : une archive interne tournée vers l'avenir

Jacques Derrida travaille la relation au fantôme lorsqu'il questionne les propos de l'historien Yerushalmi vis-à-vis de Sigmund Freud. Selon Jacques Derrida, les absents nous parlent et les archives de ces paroles constituent des « traditions » et des « cultures » :

Cela parle, un fantôme. Qu'est-ce que cela veut dire ? En premier lieu ou de façon préliminaire, cela veut dire que sans répondre il dispose d'une réponse, un peu comme ce répondeur automatique (*answering machine*) dont la voix survit à son moment d'enregistrement : vous appelez, l'autre est mort, maintenant, que vous le sachiez ou non, et la voix vous répond, de façon très précise, parfois avec allégresse, elle vous instruit, elle peut même vous donner des instructions, vous faire des déclarations, vous adresser des demandes, des prières, des promesses, des injonctions. À supposer, *concesso non dato*, qu'un vivant réponde jamais de façon absolument vivante et infiniment ajustée, sans le moindre automatisme, sans qu'une technique d'archive déborde jamais la singularité de l'événement, nous savons en tout cas qu'une réponse spectrale (donc instruite par une *tékhné* et inscrite dans une archive) est toujours possible. Il n'y aurait ni histoire ni tradition ni culture sans cette possibilité.¹

La métaphore du répondeur employée ici par Jacques Derrida constitue un fil conducteur du roman de Jonathan Safran Foer. Oskar demeure obnubilé par les messages laissés sur le répondeur de la maison par son père juste avant l'effondrement des tours. Il a entendu la voix de son père filtrée par le répondeur en direct, puis il a de nouveau écouté les messages une fois son père décédé. Ils sont mentionnés dès le début, lorsque les attentats ont

¹ Derrida, Jacques. *Mal d'archive, op. cit.*, p. 100-101.

lieu. Au cours du récit, Oskar les écoute à nouveau, les uns après les autres, lorsqu'il a besoin de se donner du courage¹ ou bien lorsqu'il ressent fortement l'absence de son père :

Après dîner, je suis allé dans ma chambre. J'ai pris la boîte dans le placard, j'ai sorti la boîte de la boîte, et le sac, et l'écharpe pas terminée, et le téléphone.

Message quatre. 9h 46. C'est papa. Thomas Schell. C'est Thomas Schell. Allô ? Vous m'entendez ? Y a quelqu'un ? Débranchez. S'il vous plaît ! Débranchez. Je suis sous la table. Allô ? Pardon. J'ai une serviette mouillée sur la figure. Allô ? Non. Essayez l'autre. Allô ? Pardon. Les gens commencent à s'affoler. Il y a un hélicoptère qui tourne autour de nous et. Je crois qu'on va monter sur le toit. On dit qu'il va y avoir. Une espèce d'évacuation — je ne sais pas, essayez celui-là —, on dit qu'on va essayer de nous évacuer de là-haut, c'est pas idiot si. Les hélicoptères arrivent à s'approcher. C'est possible. S'il vous plaît, décrochez. Je ne sais pas. Oui, celui-là. Vous êtes là ? Essayez celui-là.

Pourquoi il a pas dit au revoir ?

Je me suis fait un bleu.

Pourquoi il a pas dit, « Je vous aime » ?

Mercredi, la barbe.

Jeudi, la barbe.

Vendredi aussi, sauf que c'était vendredi, c'est-à-dire presque samedi, j'étais d'autant plus près de la serrure,

After dinner, I went up to my room. I took the box out of the closet, and the box out of the box, and the bag, and the unfinished scarf, and the phone.

Message four. 9:46 A.M. It's Dad. Thomas Schell. It's Thomas Schell. Hello? Can you hear me? Are you there? Pick up. Please! Pick up. I'm underneath a table. Hello? Sorry. I have a wet napkin wrapped around my face. Hello? No. Try the other. Hello? Sorry. People are getting crazy. There's a helicopter circling around, and. I think we're going to go up onto the roof. They say there's going to be some. Sort of evacuation — I don't know, try that one — they say there's going to be some sort of evacuation from up there, which makes sense if. The helicopters can get close enough. It makes sense. Please pick up. I don't know. Yeah, that one. Are you there? Try that one.

Why didn't he say goodbye?

I gave myself a bruise.

Why didn't he say "I love you"?

Wednesday was boring.

Thursday was boring.

Friday was also boring, except that it was Friday, which meant it was almost Saturday, which meant I was that much

¹ "That night when I decided that finding the lock was my ultimate *raison d'être* – the *raison* that was the master over all other *raisons* – I really needed to hear him.

I was extremely careful not to make any noise as I took the phone out of all of its protections. Even though the volume was way down, so Dad's voice wouldn't wake Mom, he still filled the room, like how a light fills a room even when it's dim.", Foer, Jonathan Safran. *Extremely Loud and Incredibly Close*, op. cit., p.69.

« Le soir où j'ai décidé que retrouver cette serrure était ma *raison d'être** suprême – la *raison** qui régnait sur toutes les autres *raisons** –, j'ai eu vraiment besoin de l'entendre.

J'ai pris extrêmement soin de ne faire aucun bruit en sortant le téléphone de toutes ses protections. Alors que le volume était au minimum, pour que la voix de papa ne réveille pas maman, il remplissait quand même la chambre, comme une lumière remplit une pièce même quand elle est faible. », Foer, Jonathan Safran. *Extrêmement fort et incroyablement près*, op. cit., p. 97. Les astérisques dans la traduction indiquent les mots qui sont en français dans la version originale.

c'était le bonheur.¹

| closer to the lock, which was happiness.²

Chaque fois qu'Oskar écoute les messages de son père, les paroles de celui-ci sont retranscrites dans un paragraphe distinct et rédigées en italique, donnant voix au père d'Oskar, au discours direct. Le lieu d'archivage est précieux pour Oskar puisqu'il cache le téléphone dans son placard, au fond de plusieurs boîtes, il l'enterre, l'enfouit. Cet espace lui est propre et devient sacré. Sa boîte représente également une sorte de cercueil où se trouve la voix de son père. Elle est plus signifiante pour Oskar que le cercueil vide enterré au cimetière. L'écoute de cette archive répond à un besoin urgent d'entendre la voix de l'absent mais elle est également reliée à la quête de M. Black, quête dont l'aboutissement réellement visé est le deuil. Il conserve ces messages pour lui seul, mais il finit tout de même par les faire écouter à son grand-père et les évoque à M. Black lorsqu'il l'a retrouvé. Dans cette ultime rencontre, la mention de ces enregistrements s'inscrit dans une sorte de transfert que fait Oskar sur M. Black en lui demandant de lui pardonner de ne pas avoir répondu à son père ce jour-là. Il demande l'absolution à cet homme comme s'il venait incarner le père absent. Oskar cherche dans les paroles enregistrées sur le répondeur, une manière d'aborder l'après, d'envisager l'avenir, rôle attribué aux archives par Jacques Derrida :

La condition pour que l'à-venir reste à venir, c'est que non seulement il ne soit pas connu mais qu'il ne soit pas *connaissable comme tel*. Sa détermination ne devrait plus relever de l'ordre du savoir ou d'un horizon de pré-savoir mais d'une venue ou d'un événement qu'on *laisse* ou *fait* venir (sans rien *voir venir*) dans une expérience hétérogène à tout constat, comme à tout horizon d'attente comme tel : c'est-à-dire à tout théorème stabilisable comme tel. Il s'agit de ce performatif à venir dont l'archive n'a plus aucun rapport avec l'enregistrement de ce qui est, de la présence de ce qui est ou aura été *actuellement* présent.³

Écoutant en boucle la voix de son père, Oskar revit l'événement, cherche à l'envisager autrement, mais y puise également la motivation pour poursuivre sa quête de la « serrure » dont l'ouverture est censée lui permettre de surmonter sa souffrance, et d'envisager l'avenir plus positivement. Ce cheminement passe aussi par le déterrement du cercueil de son père en compagnie de son grand-père. En effet, une des premières scènes du roman tourne autour de

¹ Foer, Jonathan Safran. *Extrêmement fort et incroyablement près*, *op. cit.*, p. 292-293. Il est à noter que la traduction française efface la double interprétation possible en anglais quant à l'identité de la personne à qui s'adresse Thomas. En effet, « *you* » peut à la fois désigner la mère et le fils au pluriel (choix effectué par la traduction française), ou bien désigner seulement Oskar, comme si Thomas savait que seul son fils pouvait être rentré à cette heure-là.

² Foer, Jonathan Safran. *Extremely Loud and Incredibly Close*, *op. cit.*, p.207.

³ Derrida, Jacques. *Mal d'archive*, *op. cit.*, p. 114-115.

l'enterrement du cercueil vide de Thomas Schell, puisqu'aucune partie de son corps n'a été retrouvée. Au moment où Oskar trouve M. Black, il prend conscience que cette quête avait pour seul objectif de lui permettre de rester encore un peu avec son père. Alors qu'il espérait pouvoir faire son deuil ainsi, il se rend compte qu'il est encore plus triste. Déterrer le cercueil de son père et le remplir, sans trop savoir avec quoi, construisent alors du sens. Pour le grand-père d'Oskar, y déposer toutes les lettres destinées à son fils et qu'il n'a jamais envoyées est une façon de consigner cette relation fantasmée, ce qu'il voulait confier à son enfant. Le cercueil, et avec lui la terre où il se trouve, en deviennent les archives. Cela nous amène à la dernière forme d'archivage évoquée dans le roman de Jess Walter : le sol.

4.3.4. Le sol : synthèse de toutes les archives

L'événement refoulé par Remy dans l'ouvrage de Jess Walter ouvre l'intrigue par un tableau onirique correspondant à un souvenir inconscient de Remy qui remonte suite à sa tentative de suicide. Tout au long du reste de l'intrigue, les souvenirs des autres personnages, les morceaux de papier, l'enquête que doit mener Remy sont autant d'éléments qui vont aboutir à la réactivation de la mémoire du jour des attentats dans une situation palimpseste au cours de laquelle Remy cherchera April et revivra l'effondrement des tours jumelles. Le roman collecte à la fois les traces et les différents processus d'archivage étudiés précédemment. Mais un élément synthétise toutes les traces éparses et mouvantes, il s'agit du site de *Ground Zero*, de ce lieu qui constitue le seul repère de Remy, le seul endroit où tout fait sens. Y revenant à la fin du roman, juste avant l'attentat de Jaguar, la narration établit une digression sur la fonction du « sol » comme archive :

Le sol est le dépositaire de l'histoire. Ils n'ont pas mis le monument commémoratif de Gettysburg à un autre endroit. Ils l'ont mis à Gettysburg, sur une variation de ce lieu, de ce sol. Ces deux notions formaient une seule et même entité, labourée, éraflée et réaménagée, mais toujours imprégnée d'os, de cartilage et de bravoure. C'était important. Le sol était important, il recueillait chaque pas de nos vies. C'était l'ADN du fondamental et du banal, de chaque combat, de chaque poursuite, de chaque manche de poêle à

THE GROUND is where history lay. They didn't put the Gettysburg memorial somewhere else. They put it at Gettysburg, or some version of that place, of that ground. They were the same: ground and place – plowed and scraped and rearranged, sure, but still you knew that in this place the soil was tamped with bone and gristle and bravery. That was important. The ground was important, imprinted with every footfall of our lives, the DNA of the profound and the banal, every fight, chase, panhandle, kiss, fall,

frère, de chaque baiser, de chaque chute, merde de chien, arnaque, de chaque match, de chaque accident de voiture, course de vélos, promenade au coucher de soleil, de chaque vente de poissons ou de chaque agression ; la meilleure mesure et le meilleur souvenir de chaque événement quelconque, de chaque instant inconcevable.¹

dog shit, con game, stickball hit, car wreck, bike race, sunset stroll, fish sale, mugging – the full measure and memento of every unremarkable event, and every inconceivable moment.²

L'environnement, le sol, est une archive dynamique, humanisée dans ce passage puisqu'elle est porteuse de l'ADN du quotidien. L'énumération est aléatoire et construit une photo de la vie d'une ville, mêlant éléments importants, insignifiants, tristes et joyeux. Le sol est présenté dans ce roman comme l'archive la plus complète puisqu'elle accueille les lieux de mémoire, elle est formée principalement à partir des traces déposées (même des traces humaines), elle conserve, commence, institue, la mémoire mais aussi s'ouvre sur l'avenir de la ville. Cette archive synthétise les expériences individuelles et peut se lire de manière fragmentaire à travers chacune de ces expériences. Mais elle peut également être orchestrée, comme lors de l'élaboration de mémoriaux. Le sol est une archive fondamentale mais il est aussi une trace à part entière de l'événement à archiver. D'autre part, il est organique, ce qui signifie qu'il est vivant et changeant. L'archive qu'il représente évolue et se trouve porteuse de son avenir.

*

Différents aspects du processus d'archivage sont représentés par les œuvres du *corpus*. Elles en exposent les rouages et questionnent l'efficacité face à l'événement à archiver. Elles construisent des traces mnésiques au sens où l'emploie Emmanuel Bouju, c'est-à-dire des signes dont la fonction est de permettre, à l'avenir, de reconnaître l'événement en question sans qu'il soit nommé comme tel. À travers la représentation des différents aspects du processus mémoriel, les œuvres du *corpus* interrogent également sa pertinence et son efficacité. Le travail de collection des papiers chez Jess Walter est présenté comme vain et absurde, faisant de cette activité une manipulation des traces à visée politique. La considération de l'individu comme archive vivante et corporelle chez Inaam Kachachi montre que cela conditionne la manière dont l'événement est vécu mais suggère également qu'il peut

¹ Walter, Jess. *Le Zéro*, *op. cit.*, p. 297.

² Walter, Jess. *The Zero*, *op. cit.*, p. 307.

être impossible d'investir positivement cette archive, elle peut tirer vers le passé et non ouvrir sur l'avenir. Enfin, la présence du fantôme dont la voix peut être source de réconfort ou bien injonction à avancer constitue une archive dynamique, à la fois immatérielle et plus concrète que toutes les autres traces présentées, car chaque personne peut l'animer selon son besoin. Nous touchons ici à ce que Jacques Derrida conceptualise en « mal d'archive », ce besoin constant et urgent de trouver l'archive sans jamais l'atteindre de manière pleinement satisfaisante :

Le trouble de l'archive tient à un mal d'archive. Nous sommes en mal d'archive. À écouter l'idiome français, et en lui l'attribut « en mal de », être *en mal d'*archive peut signifier autre chose que souffrir d'un mal, d'un trouble ou de ce que le nom « mal » pourrait nommer. C'est brûler d'une passion. C'est n'avoir de cesse interminablement, de chercher l'archive là où elle se dérobe. C'est courir après elle là où, même s'il y en a trop, quelque chose en elle s'anarchive. C'est se porter vers elle d'un désir compulsif, répétitif et nostalgique, un désir irréprensible de retour à l'origine, un mal du pays, une nostalgie du retour au lieu le plus archaïque du commencement absolu aucun désir, aucune passion, aucune pulsion, aucune compulsion, voire aucune compulsion de répétition, aucun « mal-de » ne surgiraient pour qui, d'une façon ou d'une autre, n'est pas déjà en mal d'archive.¹

Les œuvres du *corpus* s'inscrivent dans ce « mal d'archive » et construisent cette urgence face à l'événement, ce qui les transforme en éléments mêmes de l'archive, en archives fictionnelles de l'événement. Elles collectent des traces de l'événement et les transforment en mots. Elles deviennent elles-mêmes des archives, à la fois espace de conservation et traces construites de l'événement. Elles sont des archives d'archives, consignées à l'écrit, dans le langage fictionnel, des bribes de traces, créant des mosaïques de vécu de personnages qui esquissent l'événement comme un iceberg dont la partie immergée correspond à la scène terroriste².

*

* *

L'attentat terroriste constitue un événement traumatique qui vise la paralysie, la stupeur des survivants. La dimension suicidaire en augmente l'impact car l'auteur ne peut expliquer son geste, ni en être puni. Le traitement des traces de son effectuation conditionne la seconde phase de son événementialité et aboutit à la mise en récit. Travail de « l'après-coup » comme le dit Benjamin, l'écriture de l'événement est une tâche jamais achevée qui change au fur et à mesure que de nouvelles traces apparaissent et s'ajoutent à celles archivées autant par la société que par chaque personne l'ayant vécu, d'une manière ou d'une autre.

¹ *Ibid.*, p. 142.

² *Cf.* troisième partie, chapitre 5.

Les œuvres du *corpus* représentent et interrogent cette événementialité de l'attentat terroriste, tant dans les motivations fantasmées de ses auteurs que dans son impact et ses conséquences et dans son processus de création.

Issus de l'univers référentiel, la fictionalisation des attentats du 11 septembre 2001, ou encore de celui de l'hôtel de Casablanca, participe de l'écriture de l'Histoire.

À la fois traces et archives de l'événement, les textes étudiés ici ont trait à l'écriture de l'Histoire immédiate qu'a conceptualisé Jean-François Soulet¹. Le chapitre suivant s'intéresse à la spécificité de l'approche fictionnelle de l'événement par rapport à la démarche de l'historien dans le contexte d'une mise en récit immédiate.

¹ Cf. Soulet, Jean-François. *L'histoire immédiate*, Paris : PUF, « Que sais-je ? », 1994.

CHAPITRE 2 : LE RÉCIT FICTIONNEL FACE AU RÉCIT HISTORIEN DE L'ÉVÉNEMENT : UNE TRANSCRIPTION DE L'HISTOIRE

La saisie de l'événement par le langage en permet la conservation et l'utilisation par la société comme socle, référence commune. L'appartenance de l'événement terroriste à l'univers référentiel insère cette étude dans les préoccupations touchant à l'écriture de l'histoire.

Le concept de transcription de l'histoire créé par Emmanuel Bouju permet d'exprimer, en un mot, le rapport particulier qui lie la fiction à l'histoire dans le roman contemporain. Il ne s'agit pas de fixer les événements à l'aide de l'écriture dans le but de les faire entrer dans les mémoires collectives et individuelles. Le concept de transcription désigne la capacité propre à la fiction à intégrer et à dialoguer avec l'expérience de l'événement par le biais d'un langage qui est le sien :

Lorsque l'on opère non seulement un déplacement de gamme, mais aussi l'adaptation d'une architecture instrumentale à une autre, on parle de « transcription » [...]. [...] le modèle est celui d'une musique de l'expérience transcrite dans l'instrumentalité de l'écriture romanesque ; le roman réplique à l'expérience dans son langage propre, par harmonie moins imitative que transfiguratrice.¹

Cette relation ainsi décrite aborde l'histoire dans la perspective de saisir la particularité d'une expérience. Il ne s'agit plus alors de construire un récit de l'histoire fédérateur, mais d'accorder une place à l'expérience de l'événement. Le rapport entre fiction et événement n'est plus univoque, l'histoire ne s'offre pas à l'écrit comme un objet figé, mais elle se laisse questionner et interroger en retour l'écriture. La fiction s'inscrit alors dans un processus en constant mouvement, puisque son rapport à l'événement est sans cesse renégocié, notamment dans l'acte de lecture :

La transcription romanesque est donc particulièrement fondée dans la mesure où elle permet de composer en texte ce qui n'advierait pas autrement au langage. Le paradoxe de la transcription réside dans cette transfiguration de l'expérience elle-même, dans le passage en acte d'un texte en puissance, dans la réplique à un défi de l'expérience.

Or dans ce cas particulier où l'expérience transcrite est une expérience historique collective, le paradoxe s'accroît en faisant du dévoilement d'un texte virtuel de l'expérience le lieu d'une reconnaissance qui le déploie en l'universalisant. Aussi le second postulat de la transcription – la possibilité d'une conscience de cette transcription, d'un processus d'appropriation par le lecteur, derrière l'auteur, de l'expérience réelle –

¹ Bouju, Emmanuel. *La transcription de l'histoire*, op. cit., p. 15.

devient-il central dans le *corpus* qui m'intéresse : le déplacement opéré par l'écriture se double d'une « réplique » au sens sismique, d'un contrecoup intime dans l'expérience du lecteur.¹

L'œuvre fictionnelle est considérée comme un espace qui s'ouvre pour l'auteur et le lecteur, comme un dispositif particulier au sein duquel l'événement est en constant mouvement. Transcription donc et non écriture de l'histoire. Les romans du *corpus* relèvent de cette conception, de ce projet de relation entre fiction et histoire, car leur objet (l'attentat) a tout fait voler en éclats, et rien ne peut être rapiécé uniformément. Des trous persistent et contaminent la poétique de certaines œuvres.

Mais au-delà de leur objet, ces fictions sont en prise également avec ce que Jean-François Soulet a nommé « l'histoire immédiate² » : les œuvres du *corpus* ne se font pas après le travail de l'historien mais bien en même temps, questionnant l'événement au moment même de son émergence, dans son « tout de suite après ». Dans de telles conditions, ces œuvres ne font pas que renégocier sans cesse leur rapport à l'événement, elles interrogent également la démarche historique, en quête d'une place qui leur serait propre, cherchant à décaler à la fois la manière dont elles approchent l'événement historique, la fonction qu'elles remplissent face à cet événement et la responsabilité qu'elles revêtent.

I. Fiction et histoire immédiate

Les œuvres de notre *corpus* investissent une part spécifique de l'histoire, ce que Jean-François Soulet a nommé « l'histoire immédiate ». Au-delà du fait que les romans en question ont été publiés très peu de temps après l'événement qu'ils abordent, leur choix fictionnel est d'installer les personnages dans l'immédiat de l'événement, c'est-à-dire aussi bien dans une certaine proximité temporelle que dans l'absence de distance, de médiation, par rapport à leur expérience. La dimension traumatique est prépondérante et les personnages se débattent dans l'instant dilaté de leur situation. En effet, les romans d'Inaam Kachachi et de Yasmina Khadra construisent leur récit à partir d'une situation d'énonciation unique. La narratrice de *Si je t'oublie, Bagdad* confie son expérience alors qu'elle vient de rentrer chez elle. Le roman s'ouvre et se clôt sur le même instant, englobant ainsi le reste du récit dans une grande

¹ *Ibid.*, p. 16-17.

² Soulet, Jean-François. *L'histoire immédiate*, Paris : PUF, « Que sais-je ? », 1994.

analepse. Il en va de même de l'intrigue de *L'attentat*, dont l'essentiel constitue les dernières pensées d'un agonisant. Le roman de Don DeLillo diffère quelque peu car l'analepse est moins flagrante, mais une boucle se forme tout de même puisque le roman s'ouvre et se ferme sur le même instant : Keith quittant l'une des tours du World Trade Center juste avant son effondrement. De plus, les personnages sont prisonniers de l'événement : Zeina ne parvient pas à comprendre pourquoi elle a été rejetée par les Irakiens et ne trouve pas quoi faire de sa vie de retour aux États-Unis, Amine meurt sans avoir accompli sa quête et Keith semble condamné à demeurer dans l'instant présent, subissant plus son existence que la vivant pleinement.

Ainsi, les œuvres rejoignent la conception de Jean-François Soulet qui insiste sur l'absence de différence dans la démarche historique lorsqu'elle aborde l'histoire « classique » et l'histoire immédiate, et fait de l'absence de distance temporelle la principale caractéristique de son champ de recherche¹. En effet, la rapidité avec laquelle l'histoire est vécue doit beaucoup notamment au développement des nouveaux médias qui construisent, au moment même de l'émergence de l'événement, une multitude de récits de celui-ci. Cette « immédiateté » dans laquelle travaille l'historien l'oblige à être rapide dans son traitement des traces de l'événement. Soulet balaie très vite les deux objections principales faites à l'histoire immédiate : l'absence de distance temporelle et l'objectivité. À propos de la première, il oppose aux archives traditionnelles dont l'accès est réglementé et nécessite une certaine durée, de nouvelles formes d'archives très nombreuses dans notre monde contemporain. À propos de la deuxième, il rappelle que le manque d'objectivité n'est pas observable seulement dans le travail d'historiens contemporains et que cette qualité dépend beaucoup plus de l'historien lui-même que de la période qu'il étudie, bien que l'historien de l'immédiat doive être vigilant pour ne pas tomber dans les « pièges du vécu² ». En effet, la grande particularité du travail de ce chercheur réside dans sa coexistence avec son objet d'étude. Cependant, Soulet retourne cet élément soulevé par la critique en un atout, indiquant à son lecteur qu'ainsi l'historien a accès à une multitude de traces qui auront disparu dans quelques années et ne seront plus disponibles pour les futurs historiens. De plus, cette contemporanéité permet à l'historien de confronter sa propre appréhension de l'événement

¹ « Même si elle emprunte beaucoup aux autres sciences sociales, l'histoire immédiate ne constitue pas une nouvelle discipline. Ses principes méthodologiques de base sont ceux des historiens depuis Thucydide : la définition claire d'une problématique, la critique des sources, la prise en compte du facteur temps comme outil principal d'analyse, la pratique d'une « énonciation distanciée » (H.-I. Marrou) des cheminements et des acquis de la recherche... », Soulet, Jean-François. *L'histoire immédiate, op. cit.*, p. 45.

² *Ibid*, p. 43.

avec les versions officielles. Il acquiert ainsi « une idée nuancée de l'atmosphère et des états d'esprit du moment¹ ». Soulet avance un dernier argument pour la défense de son champ de recherche : l'intérêt pour l'humain. L'histoire est considérée comme une « science humaine », c'est-à-dire qu'elle s'intéresse à l'homme. Il s'appuie sur l'affirmation faite par Lucien Febvre que seul le vécu permet d'approcher la « complexité de la réalité humaine » alors que le temps semble « simplifier », « affadir » les faits².

Dans cette même perspective, l'historien insiste sur le besoin que toute personne ressent de « se situer dans le monde où l'on vit », ce que l'événement traumatique ne permet pas. C'est alors que, selon Jean-François Soulet, l'on fait appel à l'historien :

Chacun voulant comprendre les origines de ces raz de marée qui, en quelques années, parfois en quelques semaines, ont, sous ses yeux, anéanti des éléments essentiels de son cadre de vie, et remis en cause sa conception du monde, se tourne vers les "spécialistes", notamment les historiens. Seul un récit global et cohérent est susceptible de satisfaire cette frénésie interrogative, et d'apaiser le trouble causé par la violence du choc émotionnel. Certains témoins parviennent à surmonter ce traumatisme en rédigeant le récit de leur propre expérience. La grande majorité attend de l'historien qu'il fournisse un exposé complet des faits qu'elle a vécus. Mission difficile puisqu'on lui demande de mettre de l'ordre dans le désordre apparent des événements, mais de faire en sorte que, dans sa version des faits, chaque témoin puisse se retrouver. La pression de l'opinion est même si forte qu'à quelques mois ou quelques années de l'événement, il lui est très délicat de prendre le contre-pied des courants majoritaires.³

L'événement suscite une « frénésie interrogative », et c'est dans les réponses à accorder à cette frénésie que le romancier diffère de l'historien. Pour Jean-François Soulet, « seul un récit global et cohérent est susceptible de satisfaire cette frénésie interrogative », et seul l'historien peut fournir ce récit. Le romancier ne prétendra pas à un récit « global et cohérent », il proposera une autre forme de récit pour aborder l'événement, il produira un récit fictionnel⁴. Cependant, il est intéressant de noter que Jean-François Soulet mentionne la pression de la société sur l'historien pour que celui-ci fournisse la version attendue. Noam Chomsky et Judith Butler le rejoignent lorsqu'ils parlent de la difficulté de s'opposer à l'opinion publique majoritaire : après les attentats du 11 septembre 2001, aucune voix ne

¹ *Ibid.*, p. 44.

² « [...] Lucien Febvre, réfléchissant sur l'apport du vécu, conclut que, seul, celui-ci peut permettre d'appréhender l'un des nœuds de la réalité humaine : la complexité. Il faut, en effet, selon lui, lutter contre le temps qui, en simplifiant, affadit et déforme les faits. », *Ibid.*, p. 45.

³ *Ibid.*, p. 23-24.

⁴ La poétique particulière de ces récits sera abordée par la suite.

pouvait s'élever contre le discours officiel¹. Ainsi l'historien semble mis sous pression par la société qui réclame une seule version légitime, la sienne. Il est intéressant de noter que la citation de Jean-François Soulet commence par « chacun » et se termine par cette pression sociale. Son propos est sous-tendu par l'idée que c'est l'individu, « chacun », qui doit surmonter le traumatisme, mais que pourtant c'est un groupe qui réclame la version historique.

Les œuvres fictionnelles du *corpus* sont produites dans ce contexte de tension, mais au lieu de s'inscrire dans la lignée du travail historique au risque de subir la même pression, elles se décalent, proposent un récit qui n'a pas pour objectif de refonder la société, ni de légitimer une version précise et unique de l'événement. Leur caractère fictionnel permet au contraire un récit subjectif de l'événement, qui se construit également de l'interprétation qu'en fait le lecteur et qui suggère la pluralité de récits possibles de l'événement en question. Comme l'indique Sophie Rabau en se référant à Michel Charles, tout texte fictionnel est porteur des textes potentiels qu'il n'a pas choisi d'actualiser².

Jean-François Soulet liste les principales sources de l'historien de l'immédiat : les archives publiques, les documents privés, les sources iconographiques et audiovisuelles ainsi que les sources orales. Le romanesque ne fait pas partie des sources de l'historien. Il opère en parallèle et a recours aux mêmes sources mais ne les interroge pas de la même manière. Les œuvres du *corpus* cherchent à reconstruire une forme de médiation face à l'immédiat de l'événement terroriste.

1. La démarche fictionnelle : créer une médiation

Certains moments historiques – la seconde guerre mondiale, la Shoah et ses rescapés – sont à l'origine d'une autre perception du temps et de l'événementialité, d'un sentiment de rupture entre le présent et le passé, d'un sentiment de coupure aussi entre l'individu et la collectivité : la Shoah fait voler en éclat la religion séculière de l'histoire développée à partir de l'hégélianisme qui avait établi un accord entre histoire et raison.

¹ Chomsky, Noam. *11/9 : Autopsie des terrorismes*, Paris : Le Serpent à plumes, 2001 ; Butler, Judith. *Precarious Life: the Powers of Mourning and Violence*, London: Verso, 2006. Gluck affirme la même chose dans son analyse de la couverture médiatique des attentats du 11 septembre.

² Rabau, Sophie. *L'intertextualité*, Paris : GF Flammarion, 2002.

Or, la monstrosité des événements met en cause la possibilité de les réinsérer dans une totalité signifiante. La fiction est alors une médiation indispensable.¹

C'est ainsi que Gisèle Séginger pose le cadre des actes du colloque « Fiction et histoire » dont l'objectif est de réfléchir à la place et à l'usage de la fiction face à l'histoire. Prenant pour point d'appui le traumatisme provoqué par l'horreur de la Shoah, elle aborde, comme Jean-François Soulet, la nécessité d'un récit total et cohérent qu'elle nomme « totalité signifiante », mais pour en pointer l'impossibilité liée à la monstrosité des événements. Certaines fictions peuvent alors être le premier geste à accomplir, le premier lien à tisser entre l'individu et le monde pour pouvoir réparer leur relation. Bien que ne traitant pas d'un événement relevant de l'histoire immédiate, les problématiques quant à la médiation de cet événement se sont posées dans des termes similaires.

En tant que manifestation de l'activité sémiotique menée sur l'interface que représente l'imaginaire, pour utiliser le vocabulaire de Bertrand Gervais², les œuvres romanesques construisent des signes qui établissent un lien entre un individu et le monde qui l'entoure. Concevant l'imaginaire comme une interface entre l'individu et le monde dans lequel il évolue, Bertrand Gervais propose de considérer toute œuvre artistique comme une manifestation de l'interaction qu'entretient chaque individu avec son environnement sur cette interface. Elles construisent et jouent avec des symboles.

Les sources historiques listées par Jean-François Soulet servent de supports à la fiction pour établir son réseau symbolique. Les médias, les discours officiels, les objets appartenant aux décombres, les avis de recherche ou encore les témoignages sont représentés par les œuvres du *corpus* et servent de points d'ancrage à la construction de l'univers fictionnel. Tous participent à l'établissement de l'effet de réel, mais le réalisme n'est, la plupart du temps, pas poussé à l'extrême.

¹ Séginger, Gisèle. « Introduction », Prychodiak Zbigniew, Séginger Gisèle. *Fiction et histoire*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2011, p. 8.

² Ses travaux sur les logiques de l'imaginaire et sur les particularités de l'imaginaire contemporain définissent, dans une perspective sémiologique, cette notion : « [...] l'imaginaire est une interface, un ensemble dynamique d'éléments servant à assurer la relation du sujet au monde et à ses signes. Marqué par un ensemble de traits et par sa propre logique de mise en récits et en images, l'imaginaire contemporain est une interface avec ses singularités, ses attentes spécifiques et ses productions culturelles et artistiques. », Gervais, Bertrand. 2014. « [Dali attaqué par le réel! Variations sur une figure de l'immersion au coeur de l'imaginaire contemporain](#) ». Dans *Figures de l'immersion. Cahier ReMix*, n° 4 (février 2014). Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <<http://oic.uqam.ca/fr/remix/dali-attaque-par-le-reel-variations-sur-une-figure-de-limmersion-au-coeur-de-limaginaire>>. [Consulté le 13/06/2015].

Dans le roman de Jess Walter, *Le Zéro*, le 11 septembre 2001 et New York ne sont jamais explicitement mentionnés. Toutefois, le lien avec l'univers référentiel passe par la mention du site de *Ground Zero* et par les artefacts connus de tous comme la pluie de papier, l'effondrement des deux tours et les renvois aux instances que sont « l'Agence » et « Le Bureau ». Ainsi, aucune date n'est mentionnée, ni aucun lieu précis qui ne posséderait pas une dimension symbolique forte. Dans l'autobiographie fictive d'Abdullah Thabit, le cadre référentiel est plus fort puisque, dès la note liminaire du narrateur, les lieux sont posés comme point de départ à la narration. Le mot « le lieu » (المكان) est posé en exergue du premier chapitre, suivi de points de suspension qui disparaissent dans la traduction française. Toutefois, il n'est pas question de traiter le lieu en tant que cadre référentiel, mais en tant que symbole et que *topos* de la littérature autobiographique :

Pourquoi tous ceux qui veulent écrire sur eux-mêmes décrivent-ils le lieu où ils ont vécu : ces rues si souvent empruntées, l'eau et l'air qui se mêlaient à leur sang au point de ne faire qu'un avec eux ? C'est que l'humain leur ressemble jusqu'au plus petit détail, il est ce qu'ils ont fait de lui.¹

لماذا يفكر كل الذين يكتبون شيئاً عن حياتهم أن يصفوا الأماكن التي درجوا بها، وتحولوا بأزقتها، واختلطت دماؤهم بمائها وهوائها، وتداخلت طبيعتها معهم حتى شكلت نفوسهم بشكلها؟ إنهم يفعلون ذلك، تجاه أمكنتهم، لأن الإنسان انعكاس لها، يحمل تفاصيلها، ويتشكل على طريقتها.²

Réalisant une forme de personnification du paysage, le narrateur construit explicitement le lien entre le genre autobiographique et les lieux. Toutefois, son affirmation peut être également retournée : l'état d'esprit des personnages construit également parfois les lieux, ou se trouve tout du moins projeté sur le décor. En effet, après avoir comparé la ville à des jeunes paysannes souhaitant ressembler à des citadines, le narrateur ne développe pas la description du décor et se centre volontairement sur les habitants : « Je dois vous parler également des gens d'ici³ ».

Le temps est traité de la même manière que les lieux. Des dates sont mentionnées pour la portée symbolique qu'elles contiennent. Le narrateur s'appuie régulièrement sur des années

¹ Thabit, Abdullah. *Le Terroriste n°20*, op. cit., p. 15.

² ثابت، عبدالله، الإرهابي 20، ص. 11.

³ Ibid..

³ "أحكي عن الناس هنا.."، ثابت، عبدالله، الإرهابي 20، ص. 12.

pour marquer l'époque de sa vie en question, mais la seule date très précise est celle du mardi 11 septembre 2001 ; présentée de manière journalistique en début du chapitre 24, juste après deux lignes quelque peu sentencieuses sur le prix des désirs. Un saut de paragraphe suivi d'un alinéa introduit la date qui ressort d'autant plus que sa police est en gras. Des points de suspension la suivent, comme pour marquer une ouverture sur un non-dit, puis un nouveau saut de ligne précède le récit¹.

Chez Wajdî al-Ahdal, les lieux sont également traités de manière symbolique, puisqu'ils sont renommés en combinant le mot « cimetière » (مقبرة) avec un complément du nom : cimetière de Zîma, cimetière de Kaboul, cimetière d'Hamburger. Cette géographie du monde des morts s'apparente en tout point à celle du monde référentiel, et la déformation des noms n'empêche aucunement le lecteur de faire le lien. Toutefois, ce choix lexical met l'accent sur la dimension symbolique de chaque lieu. C'est également la portée que prend la décharge de Sidi Moumen, issue du monde référentiel, mais construite comme un microcosme miséreux, lieu oublié du reste du monde où sont cantonnés les déchets, matériels et humains :

Un promeneur pourrait longer notre quartier sans se douter un instant de son existence. Orné de crénelures, un imposant mur en pisé le sépare du boulevard où un flot ininterrompu de voitures fait un bruit de tous les diables. Dans ce mur, on avait creusé des fentes semblables à des meurtrières d'où l'on pouvait contempler à loisir l'autre monde.²

La symbolique liée au mur est forte et sépare deux milieux qui ne se côtoient jamais. La décharge n'existe pas pour ceux qui habitent en ville, mais l'inverse est inexact : les habitants de la décharge connaissent et observent la ville, ils la « contemplent » sans pouvoir y prendre part.

Comme Mahi Binebine cite la ville de Casablanca, Yasmina Khadra plante son récit à Tel Aviv. Mais ce Tel Aviv est symbolique, la ville se résume à l'hôpital et vient incarner les tensions liées au conflit israélo-palestinien. Les points d'arrêt qu'effectue Amine dans sa quête de compréhension se trouvent dans des villes à forte connotation symbolique, ce sont les points de tension de ce conflit. Yasmina Khadra a choisi la partie du monde la plus emblématique à l'époque contemporaine pour aborder la question de l'attentat-suicide. D'ailleurs, le choix du titre pose le récit comme l'archétype de cet événement. *L'attentat*, le nom accompagné seulement de l'article définit qui confère ici au nom sa dimension

¹ Cette présentation n'est pas conservée dans la traduction française qui intègre la date au récit.

² Binebine, Mahi. *Les Étoiles de Sidi Moumen*, op. cit., p. 9.

symbolique. Aucun adjectif ne lui est associé, le nom demeure seul sur la couverture, résumant en lui-même toutes les problématiques liées à l'acte de manière générale.

Dans les œuvres du *corpus* états-unien, le cadre spatio-temporel renvoie à la ville de New York au moment des attentats du 11 septembre 2001, mais la ville est construite autour du centre traumatique qu'est le site de *Ground Zero* et se présente comme un labyrinthe en ruines qui s'élabore également en fonction de l'état d'esprit des personnages.

Le roman de Don DeLillo, *L'homme qui tombe*, s'ouvre sur le cheminement de Keith loin des tours qui s'apprêtent à s'effondrer. Le premier chapitre, dont la brièveté l'apparente à un prologue, est consacré à ce trajet et à ce qu'il rencontre sur ce trajet. L'indétermination prédomine durant ce passage : les personnages sont désignés par des pronoms personnels, ou bien sont appelés « homme » ou « femme ». La narration suit l'éloignement du personnage de l'épicentre de l'événement traumatique, symbolisant ainsi concrètement la nécessaire prise de distance pour chercher à aborder l'événement. Régulièrement, la voix narrative nous rappelle que le personnage marche¹, jusqu'à ce qu'il parvienne à un endroit suffisamment éloigné de la scène pour savoir qu'il doit s'arrêter. Le chapitre est court et le rythme est assez rapide. Les sensations des personnages à travers tous ses sens servent d'outils pour esquisser la scène. La vue est le premier sens convoqué, s'ensuit l'ouïe avec l'écho de l'effondrement de la première tour². L'odeur est utilisée à propos de l'essence qui prend feu, puis le goût du sang lorsqu'il prend une gorgée d'eau d'une bouteille qu'une femme lui propose³. Le toucher est présent tout au long du chapitre, par le biais de la mention de la chaleur, de la cendre, des papiers qui volent et tombent en une pluie grise. Le caractère chaotique du paysage est explicitement évoqué notamment par le biais de propositions juxtaposées et d'une remarque que se fait le personnage sur les bâtiments qui ne semblent pas finis :

¹ "He was walking north through rubble and mud [...]. He kept on walking. [...] He started walking again. [...] He crossed Canal Street and began to see things, somehow, differently. [...] He kept going until he had to stop. It hit him quickly, the knowledge that he couldn't go any farther.", DeLillo, Don. *Falling Man*, *op. cit.*, p. 3-5.

« Il marchait vers le nord dans les gravats et la boue [...]. Il continuait à marcher. [...] Il se remit en marche. [...] Il traversa Canal Street et commença à voir les choses différemment, en quelque sorte. [...] Il continua d'avancer jusqu'à ce qu'il soit obligé de s'arrêter. Cela le frappa vite, la conviction qu'il ne pouvait pas aller plus loin. », DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, *op. cit.*, p. 11-14.

² "The roar was still in the air, the buckling rumble of the fall.", DeLillo, Don. *Falling Man*, *op. cit.*, p. 3.
« Le grondement était encore dans l'air, le fracas de la chute. », DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, *op. cit.*, p. 11.

³ "[...] the stink of fuel fire [...]. There was an aftertaste of blood in the long draft of water.", DeLillo, Don. *Falling Man*, *op. cit.*, p. 4-5.

« [...] la puanteur du kérosène en feu [...]. Il y avait un arrière-goût de sang dans la longue gorgée d'eau. », DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, *op. cit.*, p. 12-13.

Il manquait quelque chose d'essentiel aux choses qui l'entouraient. Elles étaient inachevées, [quoi que cela signifie]. On ne les voyait pas, [quoi que cela signifie,] 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.¹

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.²

La répétition de « *whatever that means* » crée une insistance sur la difficulté de mettre du sens sur ce qui se produit. L'énumération de morceaux du décor urbain fragmente celui-ci et prépare l'hypothèse qui vient clore cette citation : l'absence d'être humain crée un sentiment d'incomplétude du paysage. Ce passage est situé vers la fin du chapitre, alors que le personnage a pris suffisamment de distance pour voir les choses différemment. Il peut contempler le paysage car désormais il n'en fait plus partie. Sa lente fuite ne prend une destination qu'une fois qu'il est parvenu à s'extraire de ce décor apocalyptique³. Lianne prend le relais des déambulations de Keith durant le reste du roman. Elle ne s'éloigne pas d'un quelconque épicode mais rencontre par hasard l'événement lorsqu'elle tombe sur les performances de David Janiak. Alors qu'elle est plongée dans ses pensées, accaparée par ses préoccupations, l'événement qu'a fui Keith fait irruption dans le paysage urbain et utilise celui-ci. La ville est ainsi un chaos, un labyrinthe sur lequel les personnages projettent leur expérience de l'événement.

L'hybridité d'Ahmad dans le roman de John Updike (de mère d'origine irlandaise et de père égyptien) est projetée sur la ville dans laquelle il évolue, qui est elle-même séparée en deux parties : le lycée et tout ce qui relève de la société états-unienne, face à la mosquée et au réseau islamiste qu'il se met à côtoyer. La fiction construit un décor en adéquation avec l'état d'esprit du personnage lors de la dernière scène au cours de laquelle Ahmad doit entrer dans le Lincoln Tunnel pour s'y faire exploser. Le tunnel est à la fois une métaphore du passage vers l'au-delà et le symbole de la société contemporaine, de l'univers urbain. L'opposition entre nature et culture est d'ailleurs évoquée par Ahmad lors de son entrée dans le tunnel :

¹ DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, op. cit., p. 14.

² DeLillo, Don. *Falling Man*, op. cit., p. 5.

³ "It wasn't until he got in the truck and shut the door that he understood where he'd been going all along.", DeLillo, Don. *Falling Man*, op. cit., p. 6.
« Ce n'est qu'une fois dans la camionnette et la portière refermée qu'il comprit où il allait depuis le début. », DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, op. cit., p. 14.

Étonnamment, devant les trois bouches du Lincoln Tunnel (Manny, Moe et Jack), il y a des arbres et de la verdure. Au-dessus de l'enchevêtrement du trafic, du clignement des feux de frein et de position qui s'allument et s'éteignent sans répit, un talus de terre arbore un triangle de gazon tondu. C'est le dernier bout de terre que je vois, pense Ahmad. Une petite pelouse où personne ne se promène, personne ne pique-nique, qui n'a jamais dû être remarquée par [un regard] sur le point de [devenir aveugle] pour toujours.¹

Surprisingly, here at the three mouths (Manny, Moe, and Jack) of the Lincoln Tunnel, there are trees and greenery: above the traffic jam, as its tangled seethe of brake lights and directional lights blink on and off, an earth embankment supports a triangular piece of mown grass. Ahmad thinks, *This is the last piece of earth I will ever see*, this little lawn that no one ever stands on or picnics on or has ever noticed before with eyes about to go blind.²

Les entrées du tunnel sont personnifiées par l'usage du terme « *mouths* » pour les désigner et par les noms propres qui leur sont attribués. Le petit coin de nature qui frappe Ahmad est l'antithèse du jardin d'Eden et pourtant certaines de ses caractéristiques le rappellent : il se situe au-dessus du tunnel, vers le ciel ; l'herbe est tondue et il y a quelques arbres ; il est exempt de toute présence humaine, ce qui lui confère une dimension sacrée et cependant pathétique qui est renforcée par le fait qu'il s'agisse de la dernière image, « vision » qu'aura Ahmad. Le trafic est dense et se ralentit, suspendant le temps et créant un obstacle à la réalisation du projet d'Ahmad. Il se fluidifie d'ailleurs lorsqu'Ahmad a décidé de renoncer à son projet et qu'il sort du tunnel, ne faisant plus route vers les ténèbres mais vers la lumière³. L'échange que le protagoniste a avec son conseil d'éducation dans le tunnel est

¹ Updike, John. *Terroriste*, *op. cit.*, p. 303.

² Updike, John. *Terrorist*, *op. cit.*, p. 297.

³ «The tunnel's bright mouth grows to swallow him and his truck and its ghosts; together all emerge into the dull but brightening light of another Monday in Manhattan. Whatever was making the traffic in the tunnel so balky, so maddeningly sticky, has dispersed at last, dissolved on an open paved space among apartment buildings of modest height and billboards and brick row houses and, several blocks distant, fragile-looking glass skyscrapers. It could be a nameless spot in northern New Jersey; only the silhouette, dead ahead, of the Empire State Building, once again the tallest building in New York City, signifies otherwise.», Updike, John. *Terrorist*, *op. cit.*, p. 307.

« La bouche lumineuse de sortie du tunnel s'ouvre pour l'avalier – lui, son camion et ses fantômes. Ils émergent dans la clarté terne de ce lundi qui se lève sur Manhattan. Ce qui a bouché la circulation, l'a rendue si épaisse, si poisseuse, dans le tunnel s'est dissout sur la vaste sortie pavée, au milieu d'immeubles d'habitation de hauteur modeste, de panneaux publicitaires, de petites maisons en briques et, plus loin, de quelques gratte-ciel en verre d'apparence fragile. Ce pourrait être n'importe où dans le nord du New Jersey. Seule la silhouette lointaine de l'Empire State Building, redevenu le plus haut monument new-yorkais, donne une indication géographique. », Updike, John. *Terroriste*, *op. cit.*, p. 312-313.

Les détails du décor urbain insistent sur la vie qu'il n'y avait pas dans les murs carrelés du tunnel. Ils font également allusion à l'attentat qui ne s'est pas produit ainsi qu'au 11 septembre 2001 par la fragilité des immeubles de verre et la hauteur de l'Empire State Building. Les événements se superposent ainsi dans le paysage, celui qui constitue un souvenir et celui qui constitue un potentiel irréalisé.

ponctué de commentaires sur la lumière sombre et rougeâtre par moments, ainsi que sur la disparition de tout repère une fois que l'on a pénétré dans le tunnel. En effet, l'horizon est fermé et tout se ressemble, combinant de fait la suspension du temps due à la densité du trafic avec la dilatation de l'espace. Ce passage du tunnel marque la frontière entre le New Jersey et Manhattan, mais aussi entre l'enfance d'Ahmad et sa vie d'adulte. L'espace est donc élaboré à partir de la quête identitaire du personnage principal.

Les repères traditionnels de l'ancrage dans le réel comme la mention d'une date précise, d'un lieu existant ou bien une description très détaillée d'un lieu identifié explicitement dans le texte sont très souvent absents des romans de notre *corpus*¹. Leur dimension fictionnelle s'évertue à déconstruire le cadre, à suggérer seulement le référent. Là où l'historien cherche méticuleusement à retrouver la chronologie des faits, les romans qui nous intéressent ici travaillent à transcrire la désorientation qu'engendre l'événement. L'essentiel, pour ces fictions, ne réside pas dans la reconnaissance du contexte d'émergence de l'événement mais dans l'expression des enjeux qui lui sont liés et de sa capacité à submerger tout un chacun. Elles offrent un prisme, une manière de mettre l'événement à distance ou bien de pointer l'impossibilité de le faire.

Elles interrogent le travail de l'historien à travers le parcours de certains personnages, mais elles insistent également sur la distance qui les sépare de ce type de travail. En effet, l'implication des personnages qui cherchent à reconstruire l'événement, ou tout du moins à le saisir, témoigne plus d'une forme d'introspection que d'un travail de conceptualisation. Pour Amine, Ahmad, l'anonyme de Salim Bachi ou encore le philosophe de Karantina, l'énigme est personnelle, il s'agit de retrouver une sérénité intérieure, non de fournir à la société un « récit global et cohérent ».

La médiation proposée par les œuvres du *corpus* répond donc à un besoin de compréhension, d'identification d'une cause, mais cela ne signifie pas qu'en tant que fictions, elles offrent une réponse satisfaisante, ou bien se trouvent en mesure d'apporter cette réponse. Face à l'événement traumatique qu'est l'attentat, ces œuvres fictionnelles ne prétendent pas apporter une explication, mais expriment, au contraire, leur incapacité à la fournir². Cette ouverture, cette liberté laissée au lecteur est portée par l'absence de clôture ferme des intrigues, par l'échec des personnages dans leurs différentes quêtes.

¹ Seule l'autobiographie fictive d'Abdullah Thabit, dans l'usage qu'elle fait de l'autobiographie, investit ces repères précis.

² Cf. *infra*.

Le cheminement effectué par le narrateur des *Étoiles de Sidi Moumen*, Yachine, dont le récit prend la forme d'une prosopopée, n'aboutit pas. S'adressant au lecteur à partir de l'entre-deux par excellence, les limbes, ce personnage se penche sur sa vie, sur l'univers de la décharge qu'il a quitté, dans l'espoir de comprendre comment il a pu commettre un tel acte et quitter son purgatoire. Il entame alors son processus mémoriel qui suit la chronologie des événements ainsi que les parcours de chacun de ses amis, mais sa condition n'évolue pas. Même lorsqu'il parvient à raconter l'attentat, rien ne change et le roman se clôt sur la contemplation des nouvelles Étoiles de la décharge, ces jeunes qui lui ressemblent tellement et dont le destin prend la même voie. La suspension de l'intrigue se trouve dans l'absence de changement, dans l'impression que le récit tient dans un instant dilaté sans début ni fin puisque Yachine est déjà mort au commencement du roman. Le devenir de la conscience qu'il est n'est pas énoncé, et celui des nouveaux jeunes de la décharge est suggéré sans être figé.

Nous retrouvons cette ouverture et cette dilatation de l'instant dans le roman de Yasmina Khadra. La dernière scène relate une vision onirique d'Amine dans les dernières minutes qui lui restent à vivre. L'on y voit un petit garçon qui court vers une lumière. Alors que la mort d'Amine pourrait clore l'intrigue, cette scène ouvre en même temps sur un au-delà caractérisé par la clarté et la jeunesse.

2. Les fonctions de ces fictions face à l'attentat en tant qu'événement historique

Ces textes mettent tous en scène une narration qui affirme et expose sa subjectivité. La focalisation est interne ce qui met l'accent sur le ressenti d'un seul personnage à la fois. Les repères spatio-temporels ne cherchent pas à donner un effet de réel au détail près : les lieux prennent une forme chaotique et labyrinthique, le temps est dilaté. Il ne s'agit pas, comme cela a été abordé précédemment, de construire New York ou bien Tel Aviv ou encore Casablanca dans leur particularité propre, mais d'en faire un prétexte pour travailler quelque chose qui est beaucoup plus général : l'expérience, le vécu du terrorisme.

Les trous de mémoire de Remy, le héros du roman de Jess Walter, permettent de construire plusieurs niveaux d'interprétation révélant que les apparences sont souvent trompeuses et que tout n'est qu'une question de point de vue : le bon policier qui est entré dans les tours juste avant leur effondrement se retrouve à tabasser des citoyens états-uniens

simplement pour redorer le blason des agences gouvernementales alors que les supposés terroristes sont en réalité d'honnêtes gens qui pensent aider leur patrie. Toutefois, le parcours de ce personnage donne également une voix à la souffrance intense des personnages victimes de l'événement.

La situation géostratégique du monde au moment des attentats du 11 septembre 2001 est au centre de la dystopie de Wajdi al-Ahdal, mais le choix du philosophe comme personnage principal accorde également une dimension à la fois cathartique et politique au roman qui propose une solution dont l'idéalisme est affirmé par le choix de l'apologue : seuls des vers de terre peuvent retrouver leur forme humaine en mangeant des livres et en buvant de l'eau pure.

Il en va de même dans les autres textes du *corpus* : dans le roman de Yasmina Khadra, la quête de compréhension d'Amine met l'accent sur la douleur de ceux qui restent et dénonce également l'opposition simpliste entre terroriste et victime, l'inconfort du personnage d'Ahmad chez John Updike souligne la complexité des motivations potentielles qui peuvent pousser un individu à faire partie d'un groupe d'extrémistes, la situation précaire dans laquelle se trouvent Jassim et Salwa chez Laila Halaby dénonce l'idiotie d'une paranoïa collective qui confond tout et tout le monde tout en représentant les peines des victimes des attentats, l'autobiographie fictive de Khaled al-Berry tente de donner une autre version de la vie au sein d'un groupe d'extrémistes tout en cherchant à comprendre le parcours d'un individu en particulier. La critique virulente formulée par Nasri Sayegh à travers ses rêves d'enfants irakiens envers la politique états-unienne est aussi une manière d'exprimer la douleur et la compassion de ces enfants.

Gisèle Séginger identifie quatre fonctions, « pouvoirs » de la fiction face à l'histoire. Ces quatre pouvoirs peuvent se combiner au sein d'une même œuvre romanesque, mais pas forcément à égale importance :

[...] l'ouvrage [...] rend compte des pouvoirs de la fiction : **cognitif** lorsqu'il s'agit de faire le sens de l'histoire, **critique** lorsqu'elle s'attaque à l'impensé de l'histoire et construit une contre-histoire, **cathartique** lorsqu'elle parvient à redonner une voix à la douleur qui a fait voler en éclats toutes les représentations collectives, et enfin **politique** – lorsque, transgressant la frontière qui sépare la représentation du réel, elle a une action dans l'histoire.¹

¹ Séginger, Gisèle. *Fiction et histoire*, *op. cit.*, p. 13. Je souligne.

Les œuvres du *corpus* font surtout preuve d'un pouvoir cathartique nécessaire dans le « tout de suite après » de l'événement. Cependant, en « redonnant voix à la douleur », elles critiquent également la version officielle de l'événement et cherchent à bousculer leurs lecteurs dans leur attitude face à ses conséquences.

Ces œuvres ménagent alors un espace. Le lecteur peut y trouver un refuge, un moment à lui, ou bien un endroit permettant de contenir la violence du trauma. Elles offrent un intervalle, une sorte de monde parallèle par rapport à l'intervalle de stupeur dans lequel est plongée la victime de l'événement traumatique. Coincé entre un passé énigmatique et un futur inenvisageable, le personnage perd également ses repères spatiaux, les lieux du quotidien n'étant plus que ruine ou labyrinthe¹. Ces textes représentent cet intervalle et offrent, comme en surimpression, un autre intervalle par lequel le lecteur peut chercher à résoudre l'impasse dans laquelle il se trouve.

Écrire l'histoire immédiate d'un attentat est également une tentative de dire l'explosion dans un lieu qui n'est pas un lieu de mémoire mais au contraire un endroit où l'événement est renégozié. Les romans du *corpus* proposent au lecteur un espace dans lequel le temps est suspendu et où le lecteur, comme l'auteur, peut aborder le monde dans lequel il vit tout en esquivant la pression exercée par la société. Cette pression est représentée et dénoncée comme une forme d'oppression qui n'autorise qu'une version d'un événement, celle qui permet à la société de se reconstruire sur les mêmes fondements.

Ces textes illustrent l'existence d'une variété infinie de récits de l'événement, qui ne s'excluent pas, bien au contraire, ils se font écho et construisent de manière fragmentaire, une image dynamique de l'événement traumatique.

La singularité des récits proposés et la multiplicité des productions romanesques qui mettent en scène des attentats terroristes suggèrent de suivre Michel Charles (et Sophie Rabau le reprenant) : les romans du *corpus*, bien que proposant une version d'une histoire, sous-entendent les récits potentiels qui auraient pu être faits à la place et qui restent en suspens, attendant d'être un jour peut-être actualisés². Leur démarche romanesque n'endosse pas alors

¹ Cf. *infra*.

² « Chaque texte porte en lui « la trace », en tout cas la possibilité de son destin intertextuel et constitue une interprétation préalable de son destin intertextuel. Selon M. Charles, chaque texte littéraire s'écrit au prix d'un abandon d'autres textes possibles dont il porte parfois la marque [...] : comme pour l'agrammaticalité de Riffaterre, cette marque est souvent une anomalie sémantique que Charles nomme le dysfonctionnement. [...] Car chaque texte littéraire contient d'une manière plus ou moins forte des textes en puissance qui attendent d'autres auteurs pour être développés. », Rabau, Sophie. *L'intertextualité*, op. cit., p. 40-41.

la même responsabilité que la démarche historique. Les œuvres revendiquent la pluralité de récits possibles et en font leur richesse, alors que l'écriture historique se voit attribuer un rôle légitimant et fondateur. Ainsi, leur préoccupation ne réside pas tant dans l'établissement d'un récit canonique de l'événement, mais dans le rappel de la diversité de l'expérience traumatique et la nécessité de la mise en récit individuelle de l'événement.

Emmanuel Bouju étudie cette nécessité et la problématique qui existe entre les récits d'expériences individuelles et l'Histoire. Dans un article intitulé « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman "istorique" contemporain¹ », il esquisse une évolution dans la manière dont les romans interagissent avec l'histoire, et met en avant une nouvelle stratégie narrative qui consiste à centrer la narration sur un personnage de témoin dont le caractère purement fictif est entièrement assumé et mis en avant comme une forme d'autorité en soi. Ces fictions, il les nomme « istoriques ». Deux textes, tous deux appartenant au *corpus* arabe de ce travail, peuvent être analysés sous l'angle des fictions *istoriques*, il s'agit des deux autobiographies fictives, l'une de l'auteur égyptien Khaled al-Berry, l'autre de l'auteur saoudien Abdullah Thabit.

II. Thabit et al-Berry : Fictions *istoriques* ?

Enfin, je ne cacherai pas d'avoir souffert à ainsi livrer la grande et petite histoire de gens que j'ai fréquentés durant une longue période de ma vie en partageant leurs joies et leurs malheurs. Quelques-uns d'entre eux pourraient croire que j'ai voulu leur porter tort. Ce serait une erreur. Je ne souffrirais pas moins si les lecteurs de ce livre en venaient à penser que ceux-là qui furent mes « frères » dans la *Jamaa* sont les plus mauvais des êtres, privés de toute humanité.

Mais quoi qu'il en soit de ces souffrances et autres sentiments pénibles, je n'entends pas plus aujourd'hui présenter

أخيراً لن أخفي شعوري بالألم لأنني رؤيت
أخبار أشخاص عايشتهم زمنا طويلا في أفراحهم
وأحزانهم، ولأن أحدا منهم قد يفهم خطأ أنني أريد له
الشر في ما رويت. ثم إنني أتألم إذا ما فهم قراء هذا
الكتاب أن أولئك الذين كانوا "إخوتي" في "الجماعة"
هم أسوأ الناس طرا.

لكن آلامي هذه لا تحملي على الاعتذار،
ولن توقفني عن الكلام.²

¹ Bouju, Emmanuel. « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman istorique contemporain » dans *Écrire l'histoire*, numéro 11, dossier « Présent (1) » sous la direction de Sylvie Aprile et Dominique Dupart, Marseille : Éditions Gaussien, 2013, p. 51-60.

des excuses que me taire.¹

Ainsi se termine la préface³ du texte de Khaled al-Berry *La terre est plus belle que le paradis*. Journaliste égyptien, il décide d'accéder à la proposition d'un ami et d'écrire sur son expérience au sein d'un groupe islamiste. S'étant trouvé de l'autre côté de la barrière, Khaled al-Berry revient d'un monde marqué par la haine et la violence, à propos duquel il ne peut plus se taire et envers lequel il ne formulera aucune excuse. Dans cette préface, l'auteur souligne la dimension douloureuse mais curative de l'écriture, ainsi que la nécessité de témoigner de son expérience. Une première version de l'œuvre a été publiée avant les attentats du 11 septembre 2001. Dans une deuxième préface expliquant les modalités de réécriture du texte, l'auteur souligne que la première version était un « témoignage journalistique⁴ » (شهادة صحفية), un regroupement d'articles sur son expérience, rédigés avec un style très bref et factuel. Mais ce témoignage change de statut après les attentats et se fictionnalise en « autobiographie romancée »⁵ (سيرة ذاتية) à la suite de remarques formulées par des commanditaires d'une traduction anglaise. L'ordre du récit est modifié, la fragmentation du texte est atténuée et des commentaires sur son ressenti sont insérés. Alors que les codes de l'écriture du témoignage soulèvent beaucoup de questions, ce qui nous préoccupe ici tient bien de la fictionnalisation du personnage de témoin et du récit qu'il produit, en tant que traces de l'événement.

La production de plus en plus importante de fictions choisissant d'aborder l'histoire sous l'angle des codes du témoignage interpelle Emmanuel Bouju qui propose de concevoir ces textes comme des « fictions historiques », jouant sur l'étymologie et sur la typographie pour penser une nouvelle forme narrative de l'écriture de l'histoire, prolifique en ce début de XXI^e siècle. Il élabore des pistes de réflexion sur la poétique de ces œuvres et sur leur relation aux autres formes d'écriture fictionnelle de l'histoire qui privilégiaient la représentation de

² البري، خالد. *الدنيا أجمل من الجنة*، القاهرة: دار الميريت، 2009 (2004)، ص. 9.

¹ Al-Berry, *La terre est plus belle que le paradis*, *op. cit.*, p. 17

³ La traduction française a changé le titre du prologue en « Pour solde de tout compte », alors que la version originale ne stipule que « prologue » (تمهيد). Cette partie est commune aux deux éditions.

⁴ Cette désignation est contenue dans la préface à la seconde édition, pour laquelle le texte a été remanié pour devenir « une autobiographie fictive » (سيرة ذاتية).

⁵ L'auteur rend lui-même compte de ce changement de statut au cours de la préface à la seconde édition, et utilise lui-même les termes de « témoignage journalistique » pour désigner la première version (sur laquelle se base la traduction française), et d'« autobiographie romancée » pour désigner la seconde (sur laquelle se base la traduction anglaise).

l'historien à celle du témoin¹. Interrogeant l'éthique fictionnelle et interpellant le lecteur sur l'autorité potentiellement convoquée de ces fictions qui prennent la place du témoin, Emmanuel Bouju voit dans le développement de ces écritures un symptôme de notre époque contemporaine marquée par le « présentisme » de François Hartog. Jouant de la dilatation de l'instant présent, les fictions *istoriques* prolifèrent dans la « brèche » arendtienne, dans la suspension du temps d'où elles cherchent à confronter les époques. Elles troublent le lecteur en exposant ostensiblement leur dispositif narratif, tout en permettant de leur assigner une autorité discutable. Les textes de Khaled al-Berry et d'Abdullah Thabit sont des « fictions du témoin » qui prônent une vision personnelle et singulière d'un phénomène marquant de ce début du XXI^e siècle, plus que d'un événement historique particulier. L'affirmation de leur caractère fictionnel les situe bien entre deux formes d'autorité que sont le témoin oculaire et l'arbitre :

Et peut-être est-ce bien cette place intersticielle, entre deux garants (le témoin oculaire et l'arbitre) que cherche à occuper l'ingénieux auteur de la fiction du témoin, en faisant de son texte le moyen d'une exposition du témoignage : d'une exposition de soi-même comme témoin et du témoin comme soi-même.²

Cette position des fictions *istoriques* que met en avant Emmanuel Bouju interpelle car elle est ambivalente. En effet, le texte passe un pacte fictionnel et un pacte autobiographique avec le lecteur qui semblent incompatibles dans leur lien à la réalité, dans leur authenticité feinte mais affirmée. Le texte d'Abdallah Thabit est celui qui expose le plus clairement cette ambivalence. Nous trouvons d'une part la mention « roman » (رواية) sur la couverture du livre, d'autre part une double préface : la première explique le projet d'écriture de l'auteur « Abdallah Thabit » qui s'est vu modifier, influencer, par les attentats du 11 septembre 2001 et introduit le narrateur ainsi que ce qu'il représente (tout jeune saoudien embrigadé dans des

¹ « Si l'on fait ainsi l'hypothèse d'une force diagonale qui jouerait dans le roman contemporain comme actualité tensive du présent, on peut essayer d'en examiner la pertinence en considérant la façon très singulière dont certains auteurs s'en emparent, en quittant ce que j'appellerais le paradigme de la fiction de *l'istor* pour celui de la fiction de *l'istor* : soit en quittant le modèle dominant, au tournant du vingt-et-unième siècle, de ce que l'on pourrait définir non plus comme le « roman historique » (périmé en tant qu'illusion de la représentation voulant effacer les traces de la décision narrative) mais comme le « roman de *l'istorien* » (au sens où le narrateur imite une figure possible de l'historien en une fiction d'enquête indiciaria attachée à la remontée des traces, à l'écho des voix perdues, à l'archéologie du présent) ; pour rejoindre le modèle actuel d'une fiction du témoin oculaire que j'appelle, par un barbarisme volontaire, *roman istorique* : incarnation imaginaire du personnage historique, parodie de la micro-histoire en fiction d'énonciation biographique (voire autobiographique) qui actualise le temps historique comme temps vécu au présent – tout en affichant une distance par l'ostentation du dispositif narratif. », Bouju, Emmanuel. « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman istorique contemporain » *op.cit.*, p. 51-60.

² Bouju, Emmanuel. « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman istorique contemporain », *op. cit.*

groupuscules islamistes). La seconde est le fait du narrateur qui signe non pas de son nom « Zâhî al-Jibâli » (زاهي الجبالي), mais de l'identité potentielle qui constitue l'enjeu du texte et son titre « le Terroriste n°20 ». Commence ensuite le roman en tant que tel, mais l'ambivalence narrative est à nouveau mise en avant puisqu'une sorte de prologue dont le titre est constitué du nom du narrateur « Zâhî al-Jibâli » (زاهي الجبالي) suivi d'une formule narrative traditionnelle, typique des *Kutub* médiévaux : « Zâhî al-Jibâli écrivit : » (كتب زاهي الجبالي) précède le premier chapitre. Toutes ces indications appartiennent au paratexte, et le corps du récit, lui, utilise les codes et la structure chronologique de l'autobiographie. L'événement historique dont le narrateur témoigne est le 11 septembre 2001, mais le narrateur en est principalement marqué à cause de sa potentielle implication s'il ne s'était pas éloigné du groupe islamiste dans lequel il a évolué durant son adolescence. Les détails de l'intrigue correspondent fortement à la vie de l'auteur, aspect qui l'éloigne quelque peu des fictions *istoriques* d'Emmanuel Bouju qui sont entièrement fictionnelles. En effet, une de leurs caractéristiques est bien de n'avoir aucune autorité référentielle, que nous trouvons cachée chez Abdullah Thabit. Mais l'ostentation du dispositif fictionnel dans l'enchâssement des récits et des narrateurs ne permet pas de considérer ce texte comme une autobiographie traditionnelle, ni comme une autofiction, ce qui serait plus le cas de l'ouvrage de Khaled al-Berry, *La Terre est plus belle que le paradis*.

Cette deuxième autobiographie fictive ne possède pas l'appellation « roman » sur sa couverture, mais « biographie d'un fondamentaliste égyptien » (سيرة أصولي مصري). L'auteur propose une préface classique expliquant l'évolution de son projet d'écriture et laissant la place à son narrateur tout de suite après. L'ambivalence n'est pas présente comme dans le texte d'Abdullah Thabit. Khaled al-Berry affirme très clairement dans ce paratexte que la matière première de son écrit est son expérience personnelle, son parcours au sein d'une *Jama'a*. Mais la nécessaire réécriture du texte pour lui apporter un style romanesque suggère un besoin de fictionnaliser cette expérience pour lui donner plus de poids, pour qu'elle touche plus de personnes, pour qu'elle puisse, tout simplement, être traduite en anglais. C'est ce besoin qui relève de la dynamique des fictions *istoriques*, moins le récit de Khaled al-Berry en lui-même.

Loin de statuer sur cet objet, Emmanuel Bouju attire notre attention sur une catégorie de textes qui partagent une poétique similaire, dont l'avenir est incertain, mais qui offrent

(lorsqu'ils sont bien écrits) une multitude de pistes de réflexion sur la mise en récit de l'histoire au présent.

*

Les œuvres du *corpus* n'apportent finalement aucune réponse à la « frénésie interrogative » qui s'empare de chacun après l'attentat. Il ne s'agit pas pour elles de faire l'histoire. Elles ouvrent un espace, une forme de refuge ou bien de zone d'exclusion où l'individu peut chercher à gérer son rapport à l'événement à sa manière, loin du récit héroïque forgé par la société. Les romans expriment cette frénésie interrogative, ils créent une multitude de questionnements qui peuvent accompagner l'individu et la société dans leur appréhension de l'événement traumatique, notamment en soulignant la difficile relation entre le langage et l'événement, et en exposant les différentes formes de discours à son propos.

*

* *

L'attentat terroriste est un événement traumatique, l'ampleur de certains d'entre eux fait qu'ils marquent la société, qu'ils ont un impact sur son histoire. Ils peuvent alors remettre en cause les fondements de la société et provoquer un tel traumatisme que les victimes s'y retrouvent enfermées, bloquées dans la temporalité suspendue du trauma. La reconstruction d'une place pour chacun et la nécessité de repenser le fonctionnement général de la société constituent une source de conflit dans lequel les récits de l'événement sont les armes utilisées.

Le positionnement de l'écriture fictionnelle face à de tels événements est particulier et problématique. Les œuvres du *corpus* cherchent à ne pas seulement représenter l'événement qui s'est produit, mais à en dépasser la dimension factuelle pour le travailler comme un archétype permettant d'aborder la question du trauma de manière beaucoup plus vaste.

Le développement des nouvelles technologies de communication a participé à l'élaboration de récits de l'événement durant sa phase de réalisation, détruisant le recul mémoriel et temporel nécessaire à une telle démarche. Les œuvres du *corpus* questionnent la capacité du langage dans toutes ses réalisations (parole, silence, écriture) à saisir l'événement.

Nous allons étudier les difficultés du langage face à l'attentat par le biais de la représentation des différents discours de l'événement (médiatique, d'autorité, des victimes), ainsi que par les détours intertextuels que les œuvres empruntent pour tenter de l'aborder obliquement.

Deuxième partie :

La fiction face à l'événement terroriste

Toutes les œuvres du *corpus* choisissent de centrer leur intrigue sur un événement terroriste. Elles interrogent le monde contemporain *via* les enjeux de l'attentat. La résistance qu'oppose l'événement à sa mise en récit engendre des configurations narratives qui cherchent à l'aborder de manière oblique pour en représenter toute la complexité et pour lui conserver son dynamisme.

La première stratégie narrative repose sur la représentation des différents récits de l'événement, portés par les discours médiatiques ou d'autorité, ou encore ceux produits par les victimes et qui semblent étouffés. Tout d'abord, les œuvres du *corpus* mettent en scène la difficulté du langage à le saisir. Ensuite, l'attentat touchant l'ensemble d'une société, les acteurs de celle-ci cherchent à en proposer leur version. Nous utilisons le terme de « discours¹ » pour sa dimension oratoire dont la spécificité repose sur l'usage de la rhétorique et sur sa performativité. Les discours médiatiques et d'autorité sont de fait des mises en scène qui véhiculent le « récit » héroïque de l'événement, au sens de production narrative construisant une histoire de l'attentat². Cependant, que ce soit le récit des victimes ou bien le récit héroïque, tous deux sont présentés en partie en échec face à l'événement. Les fictions effectuent alors un détour par d'autres écrits et d'autres événements traumatiques plus distants.

Utilisant divers ressorts conceptualisés par Gérard Genette, la présence plus ou moins implicite d'autres textes littéraires dans les fictions du *corpus* sera analysée selon trois dimensions : la dimension thématique, la dimension poétique et la dimension éthique. La convocation d'un patrimoine littéraire (et avec lui d'un passé historique) crée un filtre pour aborder l'événement traumatique immédiat.

L'attentat apparaît donc de multiples façons et acquiert une valeur différente au sein de la configuration narrative construite. Parfois élément perturbateur, il peut ailleurs encadrer le

¹ Nous nous fondons sur un aspect de la définition qu'en donnent Jean-François Chassay et Bérengère Parmentier dans le *Dictionnaire du littéraire* : « [...] le discours apparaît ainsi comme la manifestation explicite de la vocation discursive des textes : elle y est attestée par leur oralité, mais ils peuvent bien prendre la forme écrite [...]. », Chassay, Jean-François, Parmentier, Bérengère. « Discours », dans *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris : PUF, « Quadrige », 2002, p. 152.

² Nous référant à nouveau au *Dictionnaire du littéraire*, mais cette fois-ci à l'entrée « récit », nous entendons par « récit » une production narrative centrée sur une histoire, reposant sur deux aspects : le discursif et le narratologique : « En tant qu'énonciation narrative, le récit est analysé au travers des voix, chargées de sa conduite et convoquées pour sa réception ; il est un discours, et se trouve analysé comme tel. [...] D'une autre façon, mais tout aussi impérative, le récit est histoire. Ni éloge, ni harangue, il ne se confond pas davantage avec la comptine ou le sermon. Préoccupé de soumettre à son ordre les actions qu'il expose, il se donne comme une totalité où, entre début et fin, s'éprouve la conversion du sens. », De Chalonge, Florence. « Récit (théories du) », dans *Le Dictionnaire du littéraire, op. cit.*, p. 517.

récit et créer une sorte d'écho, ou encore constituer un horizon d'attente menaçant voire inéluctable.

CHAPITRE 3 : COMMENT DIRE L'ÉVÉNEMENT ?

La figure emblématique du trauma pourrait être le grand-père d'Oskar dans le roman de Jonathan Safran Foer. Ayant vécu les bombardements de Dresde durant lesquels presque tous ses proches ont perdu la vie, Thomas Schell a immigré aux États-Unis et s'est marié à la sœur de son grand amour. Mais petit à petit, il a perdu l'usage de la parole. Le dernier mot qu'il a pu prononcer était « Je ». Personnage énigmatique et fantomatique aux yeux d'Oskar, il se dévoile pourtant dans les lettres qu'il a écrites à son fils sans jamais les lui envoyer. Ces lettres ponctuent le récit, elles relatent la vie de Thomas Schell et expliquent l'origine de son aphasie.

L'impuissance du langage face à l'événement traumatique constitue de fait un élément central des œuvres du *corpus*. Qu'il s'agisse du silence, de la parole ou encore de l'écriture, chacune de ces pratiques manque d'une manière ou d'une autre à rendre compte de l'expérience de l'événement.

I. Triple représentation du langage : parole, silence, écriture

Le désarroi dans lequel sont plongés les personnages par l'événement terroriste engendre une réflexion sur leur faculté de langage, liée à leur dimension d'êtres humains, c'est-à-dire d'êtres mortels, conscients de leur mortalité, et d'êtres en société. Ils sont ainsi en quête de cette faculté perdue et nécessaire pour avancer. Devenant l'objet d'une obsession, les fictions étudiées ici représentent principalement le langage sous trois aspects : le silence, la parole et l'écriture.

1. L'artificialité de la valeur curative de la parole

La première manifestation de l'activité langagière passe par l'oral. Les personnages s'adressent les uns aux autres, échangent dans des dialogues qui ressemblent le plus souvent à des monologues. En effet, chacun demeure dans sa sphère, pris dans ses propres

préoccupations, et n'entend les propos de l'autre que d'une oreille conditionnée par son propre état d'esprit. La parole, possède une dimension éphémère et définitive : une fois prononcée, elle ne peut être effacée et se trouve déjà terminée. À moins d'avoir été enregistrée, elle disparaît en se réalisant. Dans une expérience traumatique extrême comme celle des camps de concentration, la parole des témoins a pu être ignorée et même niée, mais elle ne peut être effacée. Pour le locuteur, la parole prononcée, même si elle n'est pas entendue, est en quelque sorte distincte de lui-même, elle possède une existence autonome, elle a été produite. Cette parole est présentée comme constituant la première étape pour se distancier de l'événement. Dans le roman de Jess Walter, la production de cette parole est encouragée par Remy et son ex-femme vis-à-vis de leur fils, Edgar, qui agit comme si son père était mort dans les attentats. Ils cherchent à comprendre les raisons d'une telle attitude et poussent leur fils à produire une parole qui donnerait une consistance à ce vécu d'Edgar. Cette démarche est également au cœur du dispositif mis en place par l'école d'Edgar dans le cadre du spectacle monté autour des attentats. Les élèves ainsi réalisent des performances qui sont censées leur permettre d'extérioriser leurs émotions :

Le rideau se leva en tressaillant dans un grincement de cordes et de poulies, la scène était vide à l'exception d'un spot éclairant le microphone. La première à passer était une jeune fille effacée qui basculait son poids d'une jambe à l'autre toutes les dix secondes. Elle se lança dans un monologue racontant ce qui s'était passé ce jour-là. Sa mère était venue la chercher à l'école, elle avait tout suivi à la télévision avant d'apprendre, plus tard dans la soirée, que son oncle n'était pas rentré du travail et qu'il faisait partie des morts présumés. Elle aimait beaucoup son oncle. Même s'il s'agissait plutôt d'un bel-oncle. [...] Elle finit son discours en décrivant un repas que son bel-oncle avait cuisiné pour toute la famille : des pâtes aux champignons shiitakés et aux tomates séchées. Elle fit le serment que, chaque année, en ce jour, elle mangerait des pâtes aux champignons shiitakés et aux tomates séchées. Les derniers mots du monologue furent : « Pourtant, je déteste les champignons. »

Les applaudissements furent sincères et appuyés, puis deux jeunes

The curtain came up with a jerk and the grind of ropes on pulleys and then the stage was bare except for a single light shining on a standup microphone. The first student was a mousy girl in dark jeans who shifted her weight every few seconds and delivered a monologue in which she described being at school that day, having her mother come get her, watching the whole thing on television, and then hearing, later that night, that her uncle hadn't come home from work and was presumed dead. She liked her uncle, although it was really a step-uncle. [...] She finished by describing a meal that her step-uncle had cooked for the family once, pasta with shiitake mushrooms and sun-dried tomatoes. She vowed that every year on that date, she would eat pasta with shiitake mushrooms and sun-dried tomatoes. The last words of her monologue were, "And the thing is: I hate mushrooms."

The applause was rich and full, and then two thin white boys came out and performed a rap tribute to a dead firefighter who had graduated from the

Blancs maigrichons montèrent sur scène pour un rap en hommage à un pompier mort, diplômé de leur école dix ans plus tôt. *Vous l'avez tous suivi à la télévision, ces mecs étaient vraiment des héros chargés à blocs...*

Puis ce fut au tour d'Edgar. Le tonnerre d'applaudissements prit Remy par surprise. Les gens se levèrent de leurs sièges et une femme assise non loin de lui chuchota à son mari : « son père », en hochant tristement la tête. Le fils de Remy apparut avec ses cheveux noirs ébouriffés. Sa chemise blanche pendait librement, il avait laissé tomber l'idée du brassard. Ça lui donnait fière allure, malgré sa maigreur, mais Remy trouva étrange de le voir dans ces circonstances, sous cette lumière crue. Edgar paraissait à la fois plus petit et plus vieux, si éloigné.¹

school ten years earlier (“... y'all seen it on television/them boys packin' some heroism...”)

And then it was Edgar's turn. There was a thunderous applause that caught Remy off guard, people sitting up in their seats. The woman next to Remy whispered to her husband, “His father,” and he nodded sadly. And then Remy's son came out in tousled black hair, in an untouched white dress shirt, apparently having given up the armband. He looked good, if a little thin, but it was odd seeing him down there, in that harsh light. He seemed both smaller and older, and so far away.²

Le récit insiste sur les éléments théâtraux, sur la mise en scène de la parole qui transcende les personnages, puisque le fait qu'Edgar soit sur scène crée une distance spatiale et émotive entre Remy et son fils. De plus, la succession de la jeune fille, des deux blancs puis d'Edgar souligne la diversité des personnes concernées et pointe le fait que tout le monde subit une perte, qu'elle soit familiale dans le cas des deux monologues, ou bien communautaire à propos du rap en l'honneur d'un ancien élève. Seules des bribes de paroles sont rapportées au style direct pour les deux premières interventions, fragmentant leur discours et suggérant qu'ils peuvent résumer à eux seuls le reste de la performance. Cela est d'autant plus fort pour le cas du rap, puisque le texte est mis entre parenthèses, comme s'il s'agissait d'une précision facultative. La description de l'ouverture du rideau mobilise à la fois la vue et l'ouïe à travers le bruit des poulies et de l'unique lumière. L'absence de décor rappelle celui des *one-man-shows* mais aussi le vide et l'obscurité du *Zéro*. La répétition de la locution adverbiale « *And then* » pour marquer la succession des élèves sur scène, inscrit le passage dans une durée et crée une montée de la tension dramatique qui est accentuée par la mention des applaudissements de plus en plus retentissants, préparant l'arrivée d'Edgar dont la performance est retranscrite en son entier. Ainsi la parole est mise en scène, et la fragmentation des premières prestations semble accorder moins d'importance au contenu du

¹ Walter, Jess. *Le Zéro*, op. cit. p. 111.

² Walter, Jess. *The Zero*, op. cit., p. 106-107.

texte qu'à la représentation, ce qui nous pousse à nous demander si la valeur curative de la représentation est liée au texte et à sa mise en scène, ou bien seulement au spectacle, la parole ne devenant qu'un prétexte. De plus, la juxtaposition de la performance d'Edgar avec celle des autres élèves suggère l'artifice, l'aspect potentiellement mensonger de ce qui est joué, car Edgar n'a pas perdu son père. Cet aspect est rappelé par la désignation d'Edgar comme « *Remy's son* » juste après que la narration a précisé qu'une femme a murmuré à son mari qu'il s'agissait maintenant de la perte d'un père. Ce ne serait alors pas la valeur curative de la parole en elle-même qui occuperait le centre de cette scène, mais l'artificialité de cette valeur, sa mise à distance par la mise en scène et par son statut de potentiel mensonge. Ce passage représente la *catharsis* à travers la réaction du public face aux différentes performances plus ou moins sincères. Elle serait même l'objectif proposé à ce spectacle : purger les spectateurs de leur angoisse et de leur tristesse face à l'événement terroriste.

Ainsi, la parole paraît efficace, mais s'avère ne pas l'être. Lorsqu'elle n'est pas mensongère, elle est vide de sens. C'est le cas de celle des prisonniers que Zeina doit traduire :

Je précisais que mon travail était intéressant, mais qu'il devenait peu à peu source de morosité. Je n'ai pas mentionné l'accablement que je ressentais au moment de traduire des phrases qui ne voulaient rien dire – ce langage mis au point par les hommes arrêtés pour tout agissement suspecté d'être un acte de rébellion. La plupart étaient de jeunes gens pauvres et désespérés qui refusaient de coopérer, et à toutes les questions, ils répondaient invariablement : « Par Dieu je ne sais rien ! » Les soldats américains avaient si souvent entendu cette phrase qu'ils avaient fini par la connaître par cœur. À présent, ils l'utilisaient même entre eux.¹

كتبت أن عملي مثير لكنه يتحوّل إلى مصدر للكآبة. لم أكتب أنني أكتب عندما أتولى ترجمة جمل مبهمّة. لغة يجيدها الموقوفون الذين قاموا بما يمكن اعتباره تمرداً. معظمهم من الشباب الفقير واليائس. يرفضون التعاون. يجيبون على الأسئلة جواباً واحداً: "ولله ما أعرف". حفظ الجنود اللأميركان الكلمات من كثرة ما مرّت عليهم. صاروا يستخدمونها فيما بينهم.²

Les mots, ici, ne prétendent même plus à un sens quelconque, ils fonctionnent comme une sorte de code, un automatisme qui bloque les rouages de l'interrogatoire. D'ailleurs, les prisonniers deviennent interchangeable, ce sont des « الموقوفون » (*hommes arrêtés*),

¹ Kachachi, Inaam. *Si je t'oublie, Bagdad*, op. cit., p. 170-171.

² كحه جي، الحفيظة الأميركية، ص. 152.

« الشباب الفقير واليائس » (*de jeunes gens pauvres et désespérés*), ils ne sont plus individualisés. La mémorisation de cette phrase en arabe par les soldats états-uniens ajoute une dimension symbolique au propos : les mots ne possèdent plus leur signification première, mais viennent représenter le refus, la résistance des prisonniers, puisqu'ils sont compris ainsi par les soldats.

La parole n'offre aucune clé, aucune issue à la situation des personnages. De plus, soit elle est le fruit d'une production individuelle et revêt le statut de témoignage, soit elle est utilisée par les instances politiques, religieuses ou encore médiatiques et semble alors se vider de toute signification pour se résumer à une forme d'incantation¹.

2. Le silence comme acte de résistance ou bien comme maladie et outil d'oppression

Le silence adopté par l'Homme qui Tombe, dans le roman de Don DeLillo, peut se rapprocher de celui choisi par Remy à la fin du *Zéro*, et revêt donc un caractère de résistance. Il est ici porté par les personnages, chargé d'une force particulière, car il engendre un investissement dynamique des passants dans les performances de David Janiak, et des visiteurs que reçoit Remy à l'hôpital. Le refus de David Janiak de se prononcer sur son expérience des attentats, comme sur son projet artistique confère du poids à ses performances et fait que Lianne estime que c'est à elle de combler ce manque. Quant à celui de Remy, il engendre des sortes de confession de la part des autres personnages, notamment de son fils Edgar, qui ne fuit plus son père, au contraire, il cherche à lui parler. Ainsi le silence serait une invitation à la parole, et construirait le cadre nécessaire pour permettre cette parole salvatrice.

Mais le silence peut également être un outil d'oppression, comme c'est le cas de celui imposé à Paul lors du *Tribute* auquel il participe : les organisateurs ne sont intéressés que par son image. Pour Thomas Schell, dans le roman de Jonathan Safran Foer, le silence est une maladie qu'il a contractée après les bombardements de Dresde et qui s'est accompagnée d'une perte de sa posture de sujet puisque le dernier mot qu'il parvient à dire est « Moi » avant de définitivement se taire. Ainsi, dans le roman de Jonathan Safran Foer, le rapport entre la parole et l'identité individuelle est fort, et le silence est également une forme de dépossession

¹ Cet aspect sera creusé dans le cadre de l'étude des différents types de discours.

de soi. Nous retrouvons cette dépossession chez John Updike, à travers le personnage d'Ahmad, dont nous avons plus souvent les pensées que les paroles, traduisant un rejet de ce que les autres personnages lui adressent et participant alors à ce que ceux-ci se forgent une image erronée de lui.

3. L'écriture salvatrice

Reste l'écriture, parfois représentée en échec, comme chez Inaam Kachachi, mais le plus souvent offrant l'opportunité d'une confession ou bien représentant une issue de secours.

Cette dimension salvatrice est forte chez Khaled al-Berry, Abdullah Thabit et Wajdī al-Ahdal puisque les livres et la littérature sont explicitement ce qui a permis aux différents narrateurs et personnages de se sortir de l'impasse. D'ailleurs, ce sont les seuls ouvrages du *corpus* qui proposent un dénouement tourné vers une forme d'espoir. La dimension autobiographique de romans de Khaled al-Berry et d'Abdullah Thabit forme le premier point positif de l'écriture, car le récit de leur vie aboutit à leur rédemption. Ils expliquent comment ils ont pu se sortir de la voie de l'intégrisme qu'ils avaient empruntée jeunes. Leur écrit se présente comme une leçon de morale pour toute personne tentée de suivre cette voie. Il y a comme un devoir que les narrateurs s'imposent de partager leur expérience pour, une fois de plus, se réjouir de s'en être sortis. Ils ne sont pas devenus des terroristes, mais des journalistes, écrivains et leur écrit représente en soi l'expression de leur réussite. De plus, ils terminent leur parcours sur un éloge de la littérature et des écrivains qui ont marqué leur histoire. De manière plus métaphorique, Wajdī al-Ahdal les rejoint, puisqu'il fait des livres la nourriture saine qui permet aux vers de terre de remonter à la surface de la terre et de retrouver leur forme humaine. Ainsi, al-Ahdal suggère que la culture littéraire, la culture de l'écrit, est intrinsèquement liée à la condition humaine. L'emploi thérapeutique de l'écriture s'observe également dans *L'homme qui tombe*, à travers les ateliers menés par Lianne. Elle ne fait que les médiatiser mais elle admet, étrangement, qu'ils lui semblent plus importants pour elle que pour les autres membres du groupe. L'écriture donne lieu ensuite à un échange, qui n'en est pas un réellement car personne ne s'écoute, chacun demeure dans son univers,

revivant l'événement¹. Ainsi, l'enjeu principal de cette expérience est ce qui ressort à l'écrit et qui constitue un point de départ pour la prise de parole. L'absence d'échange indique que ce qui compte, c'est de repasser avec la distance de l'écriture, présentée comme plus personnelle et authentique que la distance théâtrale, à travers l'expérience vécue.

Dans le roman de Jess Walter, l'écrit, de manière plus générale, représente la clé de compréhension de l'événement. Tout d'abord, la pluie de papier évoquée de manière onirique dans le début du roman, devient le symbole même de l'événement. Elle fait du papier, et plus généralement de l'écrit, une figure omniprésente de l'œuvre, ainsi qu'un de ses enjeux majeurs. La collecte du papier constitue l'obsession du nouveau bureau créé à l'occasion, elle est même l'arme du gouvernement pour gagner la guerre contre le terrorisme. De plus, les trous de mémoire que subit Remy, le pousse à se laisser une quantité de notes auxquelles il se raccroche, soit pour relancer un entretien, soit pour se rappeler comment il doit agir, ce qu'il doit absolument garder présent à l'esprit. Toutefois, l'importance accordée à cette manifestation du langage articulé, en fait également l'objet de manipulation. L'exemple le plus probant de cette situation est *les portraits de chagrin* étudiés précédemment. Ils font l'objet d'une vive critique de la part d'April qui estime qu'ils ne présentent qu'une facette très réductrice de la personne, et qu'ils en construisent une image orchestrée :

Ton portrait de chagrin. C'est pas comme une rubrique nécrologique. Ni un condensé de ton CV, ou un simple hommage. Ça ressemble plus à une coupe transversale, une vision fugitive d'une partie de ton existence. Un moment. Un thème.²

Your portrait in grief. They're not like obits – see. They're not résumés or tributes. They're more like crosscuts, a strobe flash on one part of your life. One moment. One theme.³

April commence à définir ces portraits de chagrin par ce qu'ils ne sont pas : ils ne sont pas protocolaires comme les annonces nécrologiques, et ils n'ont pas à être élogieux comme les hommages. Ce sont des « *crosscuts* » (coupes longitudinales), des « *strobe flash* » (flash stroboscopiques), des éclats de vie qui n'ont pas de prétention totalisante. Reprenant ses

¹ “They wrote and then read what they'd written, each in turn, and there were remarks and then exchanges and then monologues.” DeLillo, Don. *Falling Man*, *op.cit.*, p. 61. La mise en voix de l'écrit ne donne pas lieu à une vraie conversation, elle ne fait que renvoyer chacun à sa propre expérience.

« Ils écrivaient et puis lisaient ce qu'ils avaient écrit, chacun à son tour, des observations et des échanges et des monologues les suivaient. » DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, *op. cit.*, p. 78.

² Watler, Jess. *Le Zéro*, *op. cit.*, p. 148.

³ Watler, Jess. *The Zero*, *op. cit.*, p. 147.

propres mots, il s'agit de sélectionner un moment censé être représentatif d'un trait de caractère de la personne. Cependant, cette démarche mémorielle peut être mise en parallèle avec le statut des personnages que les portraits de chagrin saisissent au vol.

Nous retrouvons cette valeur et importance accordée à l'écriture dans le roman d'Inaam Kachachi. Bien que le roman soit une remontée mémorielle, une introspection de la part de la narratrice, l'efficacité de l'écriture est nuancée, mais elle contient tout de même la clé de compréhension, demeurée inaccessible à la narratrice. En effet, l'écriture représente pour Zeina un moyen de tenter de dépasser sa condition de « serpillière en lambeaux ». Son ordinateur est alors à la fois un carnet de bord de son expérience en Irak et un journal intime témoin de la décomposition de son identité. Le conflit qu'elle entretient avec la romancière vient incarner l'enjeu et les difficultés de l'écriture :

Les mots se bouscuaient dans ma tête, ils s'y précipitaient et s'entrechoquaient, tels des nuages blancs fusant à grande vitesse. Brusquement ils se sont figés et ont déversé leur pluie salée [fine] sur mes doigts. Je faisais la course avec les touches de mon clavier pour éviter que les images se désagrègent comme s'étaient désagrégés ces nuages chassés par le vent.

[...] Je refusais de céder aux exigences de la pénible romancière venue me pousser pour s'asseoir tout contre moi devant l'ordinateur, épaule contre épaule, comme si nous étions un duo, obligé de partager le même piano ! Elle souhaitait qu'ensemble nous frappions les touches pour jouer une partition à quatre mains ou à vingt doigts, que nous écrivions l'histoire de la petite-fille américaine de retour dans la maison familiale à Bagdad. Mais moi, je ne voulais pas de cette romancière à mes côtés, je la repoussais le plus loin possible, je m'insurgeais contre ses caprices. Aussitôt qu'elle détournait le regard, je m'arrangeais pour repasser derrière elle et effacer d'une touche ce qu'elle avait rédigé à l'écran.

إحشدت الكلمات في رأسي وتسارعت وتدافعت مثل غيوم بيض تهرب على عجل، ثم توقفت مرة واحدة وزحّت مطرها الحاذق على أصابعي. أتسابق مع لمسات الحروف على لوحة الكمبيوتر لئلا تتشتت مني الصور كما تنفتت تلك الغيوم البيض وقد طردتها الريح. [...]

لا أرغب في الإستجابة لهذه المؤلفة اللجوج التي تراحمني على الكمبيوتر وتجلس لصقي، الكتف للكتف، كأننا ثنائيّ يعزف، مرغماً، على بيانو واحد. إنها تريد أن ننقر معاً، بأربع أيدٍ وعشرين إصبعاً، قصة الحفيذة الأميركية العائدة إلى بيت العثلة في بغداد. وأنا لا أريد هذه المؤلفة إلى جوارتي، أدفعها عتيّ وأتمرد على محاولاتها وأنقر على لسعات تمسح المكتوب على الشاشة.

أزعجتني المؤلفة منذ أن رأيتها تدور وتناور وتفتعل المواقف لكي تكتب رواية وطنية على حسابي.¹

¹ كجه جي، الحفيذة الأميركية، ص. 34.

D'ailleurs, je l'ai tout de suite trouvée insupportable, dès la première fois où je l'ai vue en train de fouiner, de manœuvrer et de m'utiliser pour écrire à mes frais un roman patriotique.¹

Les mots ici sont acteurs, et cela traduit leur capacité à concrétiser les images pour qu'elles ne se « تشَّتت / désagrègent » pas. Ils sont présentés comme des entités à la fois autonomes et fugaces, qui fonctionnent dans l'urgence. La mention de la « مطر / pluie » peut faire penser à une périphrase pour désigner les larmes et souligne de fait l'implication des émotions dans le besoin d'écrire. Le jeu d'écriture puis d'effacement suggère la difficulté de trouver les mots justes, et l'affrontement entre la narratrice et la romancière indique l'importance de l'enjeu contenu dans l'écriture de cette histoire familiale et patriotique. D'autre part, l'irruption à ce moment de l'entité que représente la romancière propose également de considérer l'acte d'écriture comme un acte de dédoublement, elle souligne la mise à distance de soi intrinsèque à l'écriture de soi.

Tout comme l'écriture constitue un enjeu majeur pour le gouvernement dans *Le Zéro*, elle fait partie de l'effort de guerre dans *Si je t'oublie, Bagdad*. L'entretien publié dans *USA Today* illustre également cette orchestration :

Gina ne savait pas trop quoi dire au reporter venu s'immiscer dans sa douleur silencieuse, sinon que ses larmes ne représentaient que quelques gouttes dans la mer de ce cimetière. Elle lui a conseillé de s'adresser plutôt aux autres visiteuses, celles-ci seraient sûrement plus loquaces, mais il a insisté pour avoir son avis à elle. Pour finir, elle lui a dit qu'elle compatissait à la douleur des mères irakiennes dont elle voyait les photos dans les journaux télévisés, vêtues de 'abaya noires et pleurant leurs enfants tués dans les rues de Bagdad.

لم تجد جينا ما تقول لمحرر الجريدة الذي تطفّل على
هدوء لوعتها. كانت دمعتها قطرة في بحر المقبرة. لعلّ الزائرات
الأخريات أكثر منها فصاحة. لكنّه أصرّ على سماع رأيها هي.
أخبرته أنّها تتعاطف مع أحزان الأمهات العراقيات. ترى
صورهن في نشرات الأخبار يرتدين العباءات السود ويكيّن
أبناء قتلوا في شوارع بغداد.
هذا موضوع آخر. ترك الصحافي ريجينا بارنهيست
وذهب ليسأل ليزا فيليبون.²

¹ Kachachi, Inaam. *Si je t'oublie, Bagdad*, op. cit., p. 39-40.

Ça, c'était un autre sujet. Le journaliste a abandonné Regina Barnhurst pour aller interviewer Leesa Philippon.¹

Le choix du discours indirect accentue la position de spectatrice de la narratrice, insiste sur la distance entre le lecteur du magazine et l'entretien. La réticence de Regina face à la parole contraste avec l'empressement du journaliste qui ne se préoccupe pas de sa gêne. Toutefois, le changement de direction marqué notamment par le changement de paragraphe et le passage à l'indirect libre constitue une critique de l'attitude du journaliste qui attend une histoire bien précise qu'il ne trouve pas auprès de Regina³.

Le fait que la seule manifestation de la parole de Sihem dans *L'attentat* passe par la lettre qu'elle adresse à son mari, accorde également à l'écrit cette valeur de clé de compréhension. Amine n'est plus en mesure de douter des dires du commissaire et se voit donc dans l'obligation d'accepter que sa femme soit l'auteur de cet attentat. Au-delà de cette valeur, comme nous l'avons déjà mentionné, cette missive semble être le seul moment où Sihem a pu, honnêtement, transmettre à Amine ses émotions. Reçue de manière posthume, elle revêt également une valeur testamentaire et rédemptrice : elle recherche le pardon d'Amine pour son action.

Les autres œuvres du *corpus* peuvent être étudiées ensemble, car elles partagent le même rapport quant à la représentation de l'écrit : il est inexistant. En effet, aucune posture d'écrivain n'est fictionnalisée, et aucun écrit n'est présenté de manière figurale. Seul le rapport entre la parole et le silence est interrogé explicitement. Cette absence ne signifie pas qu'il n'y ait pas de réflexion sur le récit de l'expérience, mais il ne passe pas par la distanciation qu'offre l'écrit. Que ce soit chez Mahi Binebine, Salim Bachi ou encore John Updike, la narration et les personnages sont pris dans le déroulement des actions. Seul le narrateur de Salim Bachi retourne dans son passé, mais pour l'actualiser, pour y trouver les motivations dont il a besoin au moment de la narration. De plus, le récit se déroule en amont de l'attentat, la valeur curative de l'écriture n'a pas lieu d'être convoquée. Dans le roman de Laila Halaby, les passages liés aux contes offrent une distanciation par rapport à l'événement, mais ces récits appartiennent avant tout à une tradition orale, ils ne permettent pas d'interroger l'écriture. D'autre part, les personnages sont, soit pris dans le déroulement des jours et ne

² كحه جي، الحفيلة الأميركية، ص. 142.

¹ Kachachi, Inaam. *Si je t'oublie, Bagdad*, op. cit., p. 158.

³ Nous reviendrons sur ces enjeux lorsqu'il sera question de travailler la représentation du discours médiatique.

peuvent s'en distancier, soit ils refusent (comme Jassim) de voir ce qui est en train de se passer et n'ont pas alors besoin de recourir à l'écrit.

*

La juxtaposition de ces divers usages (ou non-usages) du langage au sein des œuvres du *corpus* élabore un questionnement sur son efficacité face à l'événement traumatique. Accorder une dimension positive à l'écrit, c'est pointer une double nécessité : celle d'une médiation qui implique une temporalité plus longue que la parole, et celle d'une forme de réflexivité, de dialogue avec soi-même, qui offrirait l'opportunité de réconcilier les diverses parties de soi que l'attentat a fait voler en éclats. Toutefois, ces différentes pratiques langagières n'acquièrent pas la même valeur selon le personnage, l'instance et les circonstances dans lesquelles elles sont pratiquées. Certes, il est toujours question de tenter de cerner l'événement, mais ce qui est visé ensuite diffère. La distinction entre pratiques fictionnelles et référentielles du langage tend à disparaître, ce qui brouille quelque peu la différence entre discours et récit. Ainsi, les discours prennent en charge et utilisent désormais le récit dans leur stratégie argumentative, créant alors une image de l'événement qui sert leurs objectifs. Ces usages mêlent les dimensions orale et écrite du langage pour les orchestrer. Les fictions du *corpus* représentent ces différentes formes de discours et leur usage du récit pour interpeller le lecteur sur les modalités de relation à l'événement qu'elles impliquent. Les discours relevant d'instances à portée sociale ou politique participent à transmettre le récit héroïque de l'événement et se retrouvent face aux récits personnels, dont la visibilité est bien moindre et dont l'intérêt est centré sur l'événement en soi et non sur les actions qu'il peut engendrer.

II. Les discours médiatiques : porte-paroles du récit héroïque

L'événement médiatisé n'est plus une garantie de réel
puisque c'est la médiatisation qui le constitue.

Pierre Nora.

C'est durant les événements de mai 68 que Pierre Nora forge le terme « d'événement-monstre », prenant conscience du rôle de plus en plus important que jouent les médias dans l'élaboration de l'événement : l'événement se réalise sous nos yeux et est immédiatement

médiatisé. Les médias, radiophoniques mais surtout télévisuels, construisent, fabriquent l'événement en en donnant une « description » en direct. Cette démarche implique un choix, une dimension axiologique qui conditionne l'image de l'événement ainsi véhiculée.

Alors que l'événement est supposé se construire selon une appropriation, une mise en récit individuelle, l'événement-monstre empêche l'individu de se forger son propre récit, les médias s'en chargeant en direct. Cette immédiateté du récit médiatique participe à la reconstruction de la société, posant une version plutôt qu'une autre comme image normalisée. Concernant les attentats terroristes, et plus particulièrement dans le cas du 11 septembre 2001, la construction médiatique de l'événement participe à l'établissement de la dimension héroïque de certaines expériences individuelles, et à l'acceptation du discours institutionnalisé, permettant de justifier certaines actions politiques. Comme nous l'avons déjà observé avec Louise Lachapelle, la société prend le dessus et coince l'individu entre l'expérience de l'événement (sa réalisation) et sa mise en récit normalisée. Il ne parvient pas à forger son propre récit et se trouve muet (comme la narratrice de *Si je t'oublie, Bagdad* face à la population irakienne).

Roselyne Koren souligne, dans son étude sur les stratégies médiatiques existantes pour dire le terrorisme, que le choix des termes et de la syntaxe utilisés dans les articles de presse n'est pas anodin et participe soit à la criminalisation des terroristes, soit à leur justification ou encore à une banalisation de la violence terroriste qui aboutit à une forme d'indifférence face à cette réalité¹. Parfois même, un reportage mêle ces types de discours et adopte alors un double langage qui peut être paradoxal face au terrorisme. La représentation médiatique dans les fictions du *corpus* cherche à mettre à distance cet usage des mots pour inviter le lecteur à en questionner les pouvoirs et les limites. L'usage lexical n'est pas le seul à être interrogé ici, le discours médiatique est représenté dans sa dualité qui combine bien souvent images et lexique. Les médias font office de messagers, mais ils participent également à imposer une version bien particulière de l'événement. Les personnages sont soumis à leur emprise, ils sont à la fois fascinés et horrifiés par le discours médiatique, mais ils ne peuvent y échapper. Toutefois, ce discours est représenté également de manière critique à travers l'insistance sur la manipulation des images et sur l'orchestration des mots. De plus, le dispositif employé est toujours souligné, soit par la mention des écrans, des mouvements de caméra, soit par la présence des journalistes dans la prise en charge de la parole.

¹ Koren, Roselyne. *Les enjeux éthiques de l'écriture de presse et la mise en mots du terrorisme*, Paris : L'Harmattan, 1996.

Cette section sera principalement centrée sur les œuvres liées aux attentats du 11 septembre 2001 dont la couverture médiatique en a fait un événement-monstre. C'est dans cet aspect que réside l'exceptionnalité du *corpus* lié au 11 septembre 2001. Après avoir exposé les éléments de médiatisation de ces attentats tant dans la société états-unienne qu'arabe, nous nous pencherons plus en détail sur la représentation du récit médiatique dans la relation ambiguë qu'elle propose entre les images et les mots. Enfin, nous explorerons les différents moyens médiatiques évoqués dans les œuvres (télévisuel, papier, radiophonique).

1. L'exceptionnalité médiatique du 11 septembre 2001

Jusqu'ici, les romans traitant du 11 septembre 2001 et ceux abordant d'autres attentats-suicides ont été traités ensemble, car leur configuration narrative témoigne de similitudes importantes, ce qui n'est pas le cas de la fictionnalisation du discours médiatique. En effet, l'un des éléments qui a contribué à faire des attentats du 11 septembre 2001 un événement planétaire est sa couverture médiatique. Toutes les chaînes de télévisions ont retransmis ces images et ont construit leur propre discours sur le sujet. Des symboles médiatiques se sont vite constitués, comme les images de l'encastrement des avions dans les tours et des nuages de poussière¹ répétées abondamment. Parmi ces symboles se trouvent les « portraits de chagrin » ainsi que les émissions-témoignages, qu'il s'agisse de télé-réalité ou bien de *talk shows*. Cette surabondance est inexistante dans le cas des autres attentats, bien que la couverture médiatique constitue un aspect du dispositif terroriste.

En effet, chez Yasmina Khadra, il n'y a qu'une brève mention des médias au détour d'une phrase qui précise qu'Amine ne change plus de trottoir lorsqu'il entend les informations à la radio. Dans l'autobiographie romancée de Khaled al-Berry, il n'y a pas de mention particulière des médias, le narrateur n'étant jamais totalement passé à l'acte. Le décor des *Étoiles de Sidi Moumen* explique peut-être cette absence médiatique, puisque les personnages

¹ Carol Gluck les désigne comme des « icônes visuelles », mais l'on peut étendre leur valeur médiatique à d'autres éléments : « Les icônes visuelles sont apparues en l'espace de quelques minutes : la séquence dramatique de l'avion s'encastrent dans la seconde tour et l'effondrement – « incroyable mais vrai » - des deux gratte-ciels dans un nuage noir de poussières et de débris. Ces deux icônes ont commencé par être des formes graphiques, mais elles sont vite devenues des formes rythmiques tant elles étaient répétées (jusqu'à trente fois par heure), comme si elles étaient l'image de fond de la télévision, l'équivalent d'un fond d'écran d'ordinateur dénué d'affect. » Gluck, Carol. « 11 septembre : guerre et télévision au XXI^e siècle », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, op. cit. ,p. 137.

évoluent dans le dénuement le plus total. C'est un policier qui apprend la nouvelle de l'attentat à la mère du narrateur et il n'est aucunement question d'une autre couverture médiatique. La seule mention d'une vidéo sert l'endoctrinement de Yachine et de ses camarades en leur diffusant en boucle les images d'un enfant palestinien tué dans le cadre du conflit israélo-palestinien. Cette absence suggère que la portée médiatique de l'événement n'est pas essentielle dans ces cas pour chercher à le saisir, elle ne le construit pas de manière aussi importante que pour les attentats du 11 septembre 2001.

Carol Gluck adopte la position d'ethnographe des médias lorsqu'elle se propose de faire le « témoignage » de la médiatisation des attentats du 11 septembre 2001 dont elle a été un témoin direct puisqu'elle habite New York. Concédant que le récit héroïque des États-Unis attaqués par le Mal a été véhiculé très rapidement par le média audiovisuel¹, elle nuance néanmoins l'idée communément admise de la fabrication de ce récit seulement par le médiatique. En effet, elle explique que l'économie médiatique états-unienne est exclusivement privée, ce qui provoque une guerre pour l'audimat et pousse les médias à se demander ce que le public attend. Dès lors, si le récit héroïque s'est développé au détriment d'autres récits², Carol Gluck l'explique par le besoin de réconfort et de sûreté³ que le téléspectateur recherchait face à l'événement. À travers ce besoin de réconfort et l'omniprésence du média télévisuel, une communauté de téléspectateurs⁴ s'est créée et a permis une sorte de communion émotionnelle face à l'événement qui a participé à la propagation de l'esprit patriotique et de l'autocensure qui a suivi. La dimension commerciale de l'activité télévisuelle est la raison principalement avancée par Carol Gluck pour expliquer l'absence de contre-récit états-unien sur ces événements, montrant ainsi que les médias fonctionnent essentiellement sur l'horizon d'attente imaginé du public, et non sur la nature de l'information à transmettre. L'intérêt de Carol Gluck pour le média télévisuel provient également d'une de ses particularités par rapport aux autres formes médiatiques : la télévision

¹ Son article intitulé « 11 septembre : guerre et télévision au XXI^e siècle », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 2003/1 58^e année, p. 135-162, est centré volontairement sur le média télévisuel car il est, selon l'auteur, le plus populaire et le plus visuel (p. 135).

² Elle souligne notamment que les attentats auraient pu être considérés comme un crime contre l'humanité ou bien comme un acte criminel, mais que ces versions de l'événement n'auraient pas permis de justifier le discours de vengeance, de riposte guerrière que le politique états-unien a défendu (p. 138).

³ « [...] de la même façon que le public attendait des faits et de l'« objectivité » dans les flashes d'information, il cherchait aussi à être réconforté par une figure en qui il avait « confiance » et qui avait à la fois l'autorité et, dans le langage des dirigeants de la télévision, de la « gravité ». En un mot, il s'agissait de « l'effet Walter Cronkite », la figure rassurante du présentateur du journal du soir sur CBS dans les années 1960 et 1970. », *Ibid.*, p. 139.

⁴ Gluck la désigne comme « [...] l'effet « communauté imaginée » [...] » *Ibid.*, p. 139.

s'invite dans l'intimité des familles et constitue le support privilégié pour véhiculer les histoires individuelles mises en scène et triées sur le volet :

À côté de la radio et de la presse écrite, les supports visuels des guerres du milieu du XX^e siècle – reportages photographiques, actualités filmées – ont transmis à un large public le récit héroïque national, mais ils n'étaient pas aussi bien équipés que la télévision pour diffuser les histoires des gens ordinaires qui semblent si bien convenir à l'intimité du petit écran : avec la mise en scène des pleurs et des embrassades.¹

Carol Gluck rejoint ici les propos de Louise Lachapelle : les instances de la société récupèrent et instrumentalisent les traces individuelles de manière à ce qu'elles aillent dans le sens du récit héroïque qui est porté par le politique, pour les réinjecter ensuite dans la sphère privée. Fruit d'une pression sociale mais aussi élément essentiel de cette société, l'activité médiatique, telle qu'elle nous est présentée par Carol Gluck, a tout de même un rôle dans l'élaboration² du récit héroïque et dans sa circulation.

L'activité analysée par Carol Gluck a été relayée par les médias arabes qui, faute de moyens, se sont positionnés comme commentateurs secondaires de la production médiatique états-unienne. En effet, Françoise Havelange souligne, dans une étude menée par l'Institut Panos Paris sur la médiatisation des attentats du 11 septembre 2001 dans la presse arabe³, que :

Le manque de moyens n'autorise souvent pas les journaux à avoir des correspondants sur les lieux des faits. Il favorise par conséquent une approche passive de l'événement. Dès lors les journalistes sont réduits à broder autour des dépêches ou à les reproduire.⁴

Les médias arabes ont insisté sur la nécessité de redéfinir les notions de « terrorisme » et de « résistance » pour éviter d'éventuelles représailles et pour pouvoir dénoncer les actions de certains pays comme terroristes. Le principal média télévisuel dans le monde arabe est la chaîne d'information continue *al-Jazira*, équivalent qatari de CNN. Cette chaîne a diffusé les

¹ *Ibid.*, p. 142.

² Gluck prend l'exemple de la note écrite par Walter Isaacson expliquant la nécessité de contrebalancer toute allusion aux Afghans tués par une autre allusion aux morts des attentats du 11 septembre 2001 : « La note de service écrite par Walter Isaacson est l'exemple le plus extrême de ce respect des médias pour le récit héroïque. Le nouveau président de CNN y donnait l'ordre à tous ses reporters de contrebalancer toute allusion aux Afghans tués par une référence aux victimes du 11 Septembre :

« Nous recevons de bons reportages sur les territoires afghans contrôlés par les Talibans, mais nous devons aussi redoubler d'efforts pour nous assurer que nous n'ayons par l'air de donner une version des faits qui leur soit favorable ou expose leur point de vue. Nous devons dire comment les Talibans utilisent des boucliers humains et comment ils ont accueilli les auteurs des attentats qui ont causé la mort de cinq mille innocents. » » *Ibid.*, p. 148.

³ Sur la couverture médiatique arabe des événements, je me suis référée au dossier réalisé par Françoise Havelange de l'Institut Panos de Paris disponible sur le site internet de l'Institut au lien suivant : http://www.panosparis.org/fr/mediter_realise_terrorisme_prod.php [consulté le 15/11/2010].

⁴ *Ibid.*, p. 10.

mêmes images que les chaînes occidentales mais n'a pas subi la censure de bienséance qui s'est très vite installée, notamment aux États-Unis, sur la diffusion des images des *falling men*¹ par exemple. La presse écrite reste cependant le média par excellence dans le monde arabe, bien qu'internet tende à la supplanter.

La lecture du dossier réalisé par l'Institut Panos Paris est d'autant plus intéressante que le choix des médias analysés a été effectué d'une part selon la faible circulation de ces médias dans les pays occidentaux, d'autre part selon le vécu des pays d'où sont issus ces médias². En effet, lors du préambule au dossier, l'auteur nous explique que l'intérêt réside également dans l'écho que trouve l'expérience du terrorisme de ces pays dans le traitement médiatique du 11 septembre 2001 :

Notre étude montre comment ces conflits pèsent sur la manière dont les médias appréhendent la problématique étudiée : on le verra, en effet, le rapport à leur propre « conflictualité » interne influe beaucoup sur le prisme au travers duquel les médias de ces pays analysent la situation internationale créée par les attentats du 11 septembre 2001.³

Il s'agit ainsi d'un travail plus ou moins conscient de résonances entre les événements : les attentats du 11 septembre 2001 trouvent un écho dans les expériences terroristes qui ont marqué les différents pays concernés. De plus, Françoise Havelange précise que trois semaines ont été retenues comme champ d'investigations :

[...] celle qui a suivi immédiatement les attentats eux-mêmes (du 12 au 19 septembre 2001), celle qui a vu le début des frappes américaines en Afghanistan (du 7 au 15 octobre 2001) et enfin celle qui a fait suite au transfert des prisonniers talibans à la base de Guantanamo (du 11 au 18 janvier 2002).⁴

Il s'agit alors de traiter l'événement principalement à travers ses conséquences, ce qui correspond à une direction (mais pas la seule) suivie également par les romanciers. Françoise Havelange précise que les titres retenus correspondent à des organisations légales, donc reconnues par les pouvoirs en place, ce qui limite la pluralité des points de vue⁵. Il faut ajouter

¹ Carol Gluck dit à ce propos : « La télévision et la presse ont aussi invoqué la morale lorsqu'elles ont décidé – après avoir été fortement critiquées – de ne plus montrer les images des corps qui tombaient des tours jumelles. De telles attentions médiatiques et les conventions concernant la couverture des événements ont permis de dresser un portrait collectif et national dans lequel les Américains voulaient se reconnaître. » Gluck, Carol. « 11 septembre : guerre et télévision au XXI^e siècle », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, *op. cit.*, p. 142.

² Les médias retenus sont issus des pays suivants : le Tchad, la République démocratique du Congo, le Cameroun, le Maroc, le Liban, l'Égypte et l'Algérie (*cf.* p. 7).

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ *Ibid.*

⁵ « [...] le choix de titres légaux et par conséquent reconnus par les pouvoirs en place limite d'une certaine façon la représentativité de l'échantillon. D'emblée, il nous prive de la presse islamiste qui constitue une composante

que son champ d'investigation concerne essentiellement les médias papiers (peu de diffusions électroniques existaient à l'époque) auxquels s'ajoute exclusivement la chaîne télévisuelle *al-Jazira*. Les bémols qu'elle avance sur la possibilité d'accéder à l'opinion publique à travers l'analyse de la couverture médiatique, montrent que cette activité fonctionne dans le monde arabe à l'inverse des États-Unis : les médias arabes contrôlés¹ par les instances gouvernementales, ne reflètent que très peu l'opinion publique et cherchent surtout à répondre à l'attente de ces dites instances². Le bilan dressé toutefois par cette analyse nous interpelle sur deux aspects : tout d'abord, la médiatisation arabe a réagi en tant que témoin indirect des événements, se sentant concernés davantage par les conséquences de l'événement que par sa réalisation ; ensuite, les thématiques abordées par les journaux arabes impliquent une prise de distance impossible dans les médias états-uniens (les médias arabes en appellent à une réflexion en profondeur sur la notion de terrorisme, et s'inquiètent du possible rôle d'Israël ou de récupération de l'événement par cet État).

Le récit construit par le discours médiatique³ est, dans tous les cas, fortement lié au récit soutenu par le discours politique et contribue à l'élaboration du récit héroïque. C'est ainsi que les instances médiatiques sont représentées dans les fictions de notre *corpus* : elles constituent une facette, un fragment, un morceau de la société qui tente de se reconstruire à l'identique même si cela se produit au détriment de l'individu.

non négligeable du champ politique dans la région. Notre choix est justifié par la difficulté de la prise en compte de journaux clandestins, souvent non disponibles et à la périodicité non régulière. Pour pallier cet inconvénient, nous avons essayé de tenir compte de la sensibilité islamiste, dans la mesure du possible, à travers les titres légaux ouverts à cette sensibilité (*As Safir* et *El Osboa*). », *Ibid.*, p. 9.

¹ Il est important de souligner que ces faits se sont produits dix ans avant ce que l'on appelle « le printemps arabe » et que la censure politique dans les pays concernés par l'analyse était incontestable.

² Françoise Havelange cite en soutien un extrait d'un article tiré du journal marocain le *Journal*, qui démontre à partir d'un sondage, que l'opinion publique marocaine se situe aux antipodes de l'image véhiculée par le gouvernement (cf. p. 11).

³ L'analyse proposée par Françoise Havelange concerne seulement la couverture médiatique d'un événement qui s'est déroulé hors des frontières des États concernés. Il serait intéressant d'observer la couverture médiatique d'attentats commis au sein de ces pays et de la comparer à la couverture des attentats du 11 septembre 2001. Cependant, le cadre plus général qu'elle pose souligne bien l'orchestration de l'information par les pouvoirs politiques, qui doivent ainsi faire de même avec l'actualité de leurs concitoyens.

2. L'espace fictionnel comme mise à distance du récit médiatique : ménager une respiration pour l'individu

Remy se libéra du comptoir et retourna à sa chaise. La petite Vietnamiennne poussa un nouveau soupir, ses yeux s'ouvrirent brusquement et dévisagèrent Remy sans ciller, comme si elle attendait qu'il réponde à une question. Finalement, c'est lui qui dut détourner le regard.

Il se posa sur une petite télévision fixée à un pilier de la salle d'attente. L'écran clignotant retransmettait le journal d'une chaîne câblée. Remy ressentit une impression brutale de déjà-vu, il prévoyait chaque image muette avant qu'elle n'apparaisse. Les informations étaient devenues le revêtement de son esprit, une boucle sans fin tournant dans sa tête : des ailes d'avion qui s'inclinent, des bourgeons de flammes, des colonnes de fumée blanche devenant noires et grises ; un gris sans fin, des geysers de gris, des gens gris, égarés, couverts de poussière, leurs mains grises devant leurs bouches grises, fuyant les déferlantes grises, et les oiseaux... d'inépuisables espèces de mémos, de menus et de correspondances, des vols groupés, battant silencieusement des ailes avant de disparaître dans les ténèbres de cendres. Brian Remy ferma les yeux et les mêmes images s'affichèrent : des morceaux de tissu, des filaments d'indifférence et de dégénérescence, des feux d'artifice muets, la paroi de ses yeux se fendit en éclats, se détacha et s'écailla dans la soupe de son crâne... Et les flashes et les corps flottants dansèrent comme des morceaux de papier éparpillés sur le monde.¹

Remy tore himself free and returned to his chair. The Vietnamese girl sighed again and then her eyes snapped open and she stared at Remy evenly, as if she were waiting for the answer to some question. Finally, Remy had to look away.

His eyes fell on a small television bolted to a pillar in the center of the waiting room, flickering with cable news. Remy felt a jolt of déjà vu, anticipating each muted image before it appeared, and it occurred to him that the news had become the wallpaper in his mind now, the endless loop playing in his head – banking wings, blooms of flame, white plumes becoming black and then gray, endless gray, geysers of gray, dust-covered gray stragglers with gray hands covering gray mouths running from gray shore-break, and the birds, white – endless breeds and flocks of memos and menus and correspondence fluttering silently and then disappearing in the ashen darkness. Brian Remy closed his eyes then and saw what he always saw: shreds of tissue, threads of detachment and degeneration, silent fireworks, the lining of his eyes – flashers and floaters that danced like scraps of paper blown into the world.²

¹ Walter, Jess. *Le Zéro*, op. cit., p. 18-19.

² Walter, Jess. *The Zero*, op. cit., p. 8-9.

Les verbes de perception, surtout liés à la vue, prédominent dans tout le début du roman de Jess Walter (pour ne pas dire dans l'intégralité du texte), notamment dans la deuxième scène d'où proviennent ces quelques lignes. Aucun mot n'est échangé entre Remy et la fillette, la supplication de celle-ci passe essentiellement par le regard qu'elle adresse à Remy et qu'il ne peut soutenir. Un système de miroir se met ici en place, entre le regard de la petite fille et les images télévisuelles : la souffrance de cet individu prend une dimension collective et se trouve intensifiée par les images muettes de l'attentat. Se retrouvant bloqué entre ces deux souffrances, Remy tente une dernière fois d'y échapper en fermant les yeux, mais ce sont ses rétines qui lui rappellent le traumatisme et répercutent l'explosion de l'attentat dans son œil même. L'analogie entre la télévision et l'esprit de Remy est explicite ici et renforce le caractère inéluctable du traumatisme. Nous retrouvons la mention des « oiseaux de feu » décrits dans la scène d'ouverture du texte, et l'événement qui résiste toujours à sa mise en récit, dans les points de suspensions. Alors que Carol Gluck soulignait l'incapacité des images télévisuelles à combler le besoin de mise en récit de l'événement, Jess Walter choisit de donner le primat aux « images muettes » qui va de pair avec la prédominance des verbes de perception liés à la vue, et repoussant ainsi l'événement dans les blancs. Le parallélisme construit entre la petite fille et la télévision crée une analogie entre l'expérience personnelle et individuelle de la petite fille et l'événement terroriste qui touche la société entière. Bien que peu de choses soient mentionnées sur ce média, sa présence dans le hall des urgences suggère qu'il occupe tous les espaces de la vie d'une société, ce qui sera par la suite renforcé par les apparitions brèves mais nombreuses des médias tout au long de l'intrigue, conférant une importance sournoise au récit ainsi véhiculé.

Les médias sont présents dans tous nos romans, et principalement sous la forme télévisuelle. La stupeur frappe le narrateur d'Abdallah Thabit face à son écran de télévision alors qu'il voit se réaliser ce qu'aurait pu être sa vie s'il ne s'était pas éloigné des groupes extrémistes qu'il fréquentait dans sa jeunesse¹ ; Remy est fasciné et horrifié par les programmes télévisés qui semblent lui renvoyer ses angoisses les plus profondes. Ils apparaissent de manière sporadique et ponctuelle, venant souvent interrompre le cours de la vie des personnages, leur infligeant une piqûre de rappel tout en offrant une certaine mise à distance par la contemplation de l'écran. Passant toujours par la représentation de l'écran, le médiatique est avant tout considéré dans son rôle premier : c'est, par définition, une interface

¹ La nouvelle des attentats du World Trade Center puis l'affaire d'Abou Ghraïb parviennent également jusqu'à la narratrice d'Inaam Kachachi par le prisme de l'écran de télévision.

avec le monde. Mêlant images et langages, les propos de Carol Gluck trouvent une résonance dans la représentation fictionnelle qui nous intéresse : bien que les images fascinent et obsèdent, très rapidement, c'est le langage qui prend le dessus :

Le résultat le plus frappant du contenu des « textes médiatiques » télévisuels eux-mêmes, c'est le triomphe du récit. Dans les « enquêtes de fond » sur les attentats, la domination des mots sur les images, des histoires sur les photographies, a montré combien le besoin de récit a été largement comblé par le discours et l'écrit plutôt que par les éléments visuels. Plutôt que de télé-vision, il s'agissait de télé-communication, tant les reporters, les témoins, les commentateurs et les présentateurs monopolisaient le temps d'antenne par leur flot de paroles. À l'instar des pages d'accueil des sites internet, à la mode depuis peu, les chaînes d'information en continu offraient de leur côté un déluge de textes constamment modifiés, notamment sous la forme de *crawlers*, ces messages incrustés qui défilent au bas des écrans. Les propos ne correspondaient pas au texte, et on assistait donc à une fragmentation accrue de l'information, étant donné que les téléspectateurs « lisaient » tout autant qu'ils entendaient ou voyaient.¹

Il est intéressant de voir l'usage d'hyperboles dans le propos de Carol Gluck qui propose de concevoir d'une part la prédominance des mots sur les images, d'autre part la dimension logorrhéique du discours médiatique. Ce « triomphe du récit » correspond à la dynamique même de l'événement que nous avons étudié précédemment, et qui appelle, pour compléter sa réalisation, sa mise en récit. Bien que le pouvoir obsédant des images soit aussi fortement interrogé dans les fictions qui nous intéressent, c'est surtout le discours médiatique qui apparaît en parallèle des autres formes de récit.

3. Des images obsédantes et des mots vides de sens

L'importance des images est surtout abordée à propos du média télévisuel. Ce sont les images mobiles qui sont interrogées, plus que les photographies. Un parallèle est alors effectué entre le pouvoir figeant des images et le besoin de mots qu'elles engendrent. Toutefois, ces mots relèvent soit d'une dimension logorrhéique, soit d'un postiche vide de sens qui permet à la forme médiatique de s'exprimer.

¹ Gluck, Carol. « 11 septembre : guerre et télévision au XXI^e siècle », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, op. cit., p. 142.

3.1. Obsession des images

Dans la plupart des ouvrages du *corpus*, les personnages prennent connaissance de l'attentat par le biais du média télévisuel ou bien ils le revivent par ce biais. Le choc et la répétition des images sont mis en avant, suspendant l'instant, dilatant le temps et donnant l'impression, comme le souligne Carol Gluck, que le téléspectateur vit l'événement en temps réel¹. Ce visionnage crée une pause dans le récit et mêle des descriptions morcelées des images avec l'expression des émotions du personnage. C'est notamment le cas dans les romans de Jess Walter et de Don DeLillo où Remy et Keith revivent l'événement à travers les images. Le passage, précédemment cité, où Remy se trouve à l'hôpital et est confronté à une petite Vietnamienne évoque de manière détaillée le traitement des images médiatiques par la fiction. La précision de leur caractère silencieux pointe l'importance de celles-ci sur le langage et indique leur primauté, notamment temporelle, sur les récits de l'événement. L'impression de déjà-vu souligne la superposition des images télévisuelles avec les souvenirs de Remy. La narration explicite d'ailleurs cette relation en créant une adéquation entre l'esprit de Remy et elles, puisque « *the news had become the wallpaper in his mind* » (« les informations étaient devenues le revêtement de son esprit »). S'ensuit une longue énumération qui remplace une description organisée des images, traduisant ainsi la dimension chaotique de la situation et maintenant l'ambiguïté entre ce qui relève de la télévision et ce qui appartient à sa mémoire. Les images sont morcelées et abondantes, elles dépassent le personnage qui se voit plonger dans un monde grisâtre, d'un gris oppressant construit par la répétition de cet adjectif qui vient s'accoler à tous les éléments de la scène, et qui trouve ensuite un écho dans le groupe nominal qui vient clore cette énumération : « *the ashen darkness* » (« les ténèbres de cendres »). La métaphore des oiseaux pour désigner les morceaux de papier de toutes sortes implique un peu plus le sujet tout en accentuant l'ascendant des images sur celui-ci : la métaphore ne permet pas de mettre à distance ces éléments, elle offre la possibilité de les faire se mouvoir, intensifiant le poids des images sur le personnage. Cet ascendant est de nouveau accentué dans la dernière partie de la citation, puisque même lorsqu'il ferme les yeux, il retrouve les mêmes images qui, cette fois-ci, se superposent à ses problèmes de santé,

¹ « Dans la temporalité télévisuelle du « temps automatique », le traumatisme semble continu, comme si les téléspectateurs regardaient en attendant que les événements se produisent sous leurs yeux (télévisuels). C'est cette combinaison d'instantants violents et de focalisation dilatée sur une histoire sans structure narrative établie qui a rivé les téléspectateurs à leur poste et leur a donné l'impression qu'ils vivaient le traumatisme en temps réel, impression que les journaux n'auraient pu donner. », *Ibid.*, p. 141.

suggérant qu'elles ont atteint même son corps. Les « *flashers and floaters* » (« les flashes et les corps flottants ») sont également personnifiés puisqu'ils « *danced* » (« dansèrent »), et le passage se termine sur un rappel de l'analogie entre l'esprit de Remy et le papier, symbole de l'événement.

Nous retrouvons une configuration similaire dans le roman de Don DeLillo, lorsque Keith accompagne Florence Givens, rescapée elle aussi des tours jumelles, dans le visionnage des images de l'événement¹. Tous deux demeurent silencieux, et la narration souligne le travail comparatif qu'effectue Florence à chaque fois qu'elle regarde ces images. Elle constate que le point de vue diffère, en particulier à propos du ciel. En effet, ayant vécu l'événement de l'intérieur, elle décrit les nuages de poussière alors que la vidéo montre un beau ciel bleu. À l'inverse de Remy qui est représenté seul face aux images et au souvenir, Keith se trouve avec Florence. Toutefois, la narration précise qu'ils n'échangent pas un mot avant la fin de la scène. De plus, il n'est fait aucune mention des propos des commentateurs, ce qui donne une

¹ “Every time she saw a videotape of the planes she moved a finger toward the power button on the remote. Then she kept on watching. 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, the fleeting sprint that carried lives and histories, theirs and hers, everyone's, into some other distance, out beyond the towers.

The skies she retained in memory were dramas of cloud and sea storm, or the electric sheen before summer thunder in the city, always belonging to the energies of sheer weather, of what was out there, air masses, water vapor, westerlies. This was different, a clear sky that carried human terror in those streaking aircraft, first one, then the other, the force of men's intent. He watched with her. Every helpless desperation set against the sky, human voices crying to God and how awful to imagine this, God's name on the tongues of killers and victims both, first one plane and then the other, the one that was nearly cartoon human, with flashing eyes and teeth, the second plane, the south tower.

He watched with her one time only. She knew she'd never felt so close to someone, watching the planes cross the sky. Standing by the wall he reached toward the chair and took her hand. She bit her lip and watched. They would all be dead, passengers and crew, and thousands in the towers dead, and she felt it in her body, a deep pause, and thought there he is, unbelievably, in one of those towers, and now his hand on hers, in pale light, as though to console her for his dying.”, DeLillo, Don. *Falling Man*, *op. cit.*, p. 134-135.

« Chaque fois qu'elle voyait la vidéo des avions, elle avançait un doigt vers la touche d'arrêt de la télécommande. Puis elle continuait à regarder. 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, la course brève qui emportait des vies et des histoires, les leurs et la sienne, toutes, quelque part ailleurs, loin au-delà des tours.

Les ciels qu'elle gardait en mémoire étaient des spectacles, des nuages et des tempêtes en mer, ou cet éclat électrique avant le tonnerre d'été sur la ville, qui appartenaient toujours aux seules énergies météorologiques, à ce qu'il y avait là-bas, masses d'air, vapeur d'eau, mouvements d'ouest. Ceci était différent : un ciel limpide qui portait la terreur humaine dans ces appareils lancés à grande vitesse qui zébraient, d'abord un, puis l'autre, la force d'intention de ces hommes. Il regardait avec elle. Chaque désespoir qui se découpait sur le ciel, des voix humaines qui invoquaient Dieu, et l'horreur d'imaginer cela, le nom de Dieu sur les lèvres des tueurs et des victimes, d'abord un avion et puis l'autre, celui qui était presque un dessin animé à forme humaine, avec des yeux et des dents qui étincelaient, le deuxième avion, la tour sud.

Il ne regarda qu'une seule fois avec elle. Elle savait qu'elle ne s'était jamais sentie aussi proche de personne, en regardant les avions traverser le ciel. Debout contre le mur il avait tendu le bras vers la chaise et lui avait pris la main. Elle se mordait la lèvre et regardait. Ils allaient tous mourir, passagers et équipages, et des milliers d'autres dans les tours, et elle le ressentit au plus profond de son corps, un temps d'arrêt comme un abîme, et elle songea il est là, incroyablement, dans l'une de ces tours, et maintenant sa main est sur la sienne, dans la pâle lumière, comme pour la consoler de sa mort. » DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, *op. cit.*, p. 164-165.

impression de silence des images enregistrées. La présence de Keith permet à Florence d'effectuer un lien entre les images et l'instant qu'elle vit car il se trouvait dans les tours et ne devrait plus être présent. Il incarne alors toutes les victimes et se transforme, à ses yeux en mort-vivant. La description s'entremêle avec les émotions des personnages qui perçoivent les images, sans pouvoir offrir la distanciation recherchée. Le silence est important dans ces deux scènes qui construisent des pauses dans le récit, suggérant d'une part la force des images et leur absence de médiation, d'autre part la paralysie des personnages face à elles. Cette paralysie est renforcée par l'incapacité de Remy à se défaire des images même en fermant les yeux, et par l'absence d'intervention de Florence, qui possède pourtant le contrôle sur les images via la télécommande. Elle se retrouve à les regarder en boucle sans pouvoir s'arrêter.

Dans le roman de Laila Halaby, la réception télévisuelle de l'événement est contenue dans une ellipse. Sa première mention se fait à Amman, par Hassan, un ami d'enfance de Salwa qui vient prendre des nouvelles auprès de la mère de celle-ci. Ainsi nous en avons un premier récit, résumé, centré tout de même sur les informations visuelles obtenues. Puis l'on passe tout de suite au chapitre suivant où l'on trouve Jassim à la piscine, comme tous les matins. Bien qu'il ne soit pas devant l'écran, les images de la veille se sont imprégnées dans son esprit et il ne peut les chasser :

Debout avant que le réveil ne sonne, Jassim sortit du lit et se rendit dans la salle de bain, espérant que le mouvement chasserait les images répétitives de son esprit. Ses actes étaient automatiques, mais son cerveau se saisissait des images les unes après les autres, des humains bondissant de hauteurs inconcevables, des plumes de fumée remplissant l'air puis piquant vers les rues étroites. Il se demandait ce que cela sentait. La cendre ? La poussière ? L'acier en fusion ? Est-ce que les odeurs des gens étaient noyées dans la mort de ces deux immeubles ? Les immeubles ne meurent pas en réalité, n'est-ce pas ? Non, ce ne sont pas des êtres vivants. Il doutait de ne jamais résoudre la question de l'odeur, comme il ne reverrait plus les images des gens sautant, puisque cela avait été considéré trop horrible pour le public états-unien. [...] ce ne fut qu'une fois dans la piscine, en train de nager, alors que son esprit s'enroulait autour des images de ces

Awake before his alarm, Jassim got out of bed and went to the bathroom, hoping that movement would force the repeating images from his mind. His actions were automatic, but his brain seized on picture after picture, humans leaping from impossible heights, plumes of smoke filling the air and then charging down the narrow streets. He wondered what it smelled like. Ash? Dust? Burning steel? Were the smells of people drowned by the deaths of those two buildings? The buildings didn't actually die, though, did they? No, they were not living creatures. He doubted he would ever find out about the smell, nor would he see the images again of the people jumping, as it was considered too gruesome for the American public. [...] it was not until he was in the pool and swimming that his mind wrapped around the pictures of those two massive buildings collapsing to the ground so neatly beneath the columns of smoke, that he returned to the impossibility of what he

deux immeubles s'effondrant parfaitement sous des colonnes de fumée, qu'il revint à l'impossibilité de ce qu'il avait vu.¹

had seen.²

Nous retrouvons l'incapacité du personnage à fuir les images qui demeurent ancrées dans son esprit. À la différence des deux autres personnages, Jassim n'a pas vécu les attentats, ce qui l'empêche de convoquer ses souvenirs. Cependant, ce passage utilise aussi l'entrelacement de la description fragmentaire fonctionnant par énumération avec les émotions du personnage qui, ici, prennent la forme d'un questionnement vain puisqu'il sait qu'il n'obtiendra jamais de réponse. La distinction entre le corps et l'esprit souligne l'incapacité dans laquelle le personnage se trouve de se débarrasser des images obsédantes. La mention de leur caractère répétitif ainsi que l'expression « *picture after picture* » (« image après image ») insistent sur la suspension temporelle créée par les images. De plus, à travers l'usage des termes « *pictures* » et « *building* » la narration crée un écho entre le passage où il se trouve dans la salle de bain et celui où il est à la piscine, intensifiant alors l'omniprésence et l'obsession de ces images.

Un traitement similaire se trouve dans le roman de Kachachi, mais à propos d'un autre événement médiatique qui vient faire le pendant des attentats du 11 septembre 2001, il s'agit de l'affaire d'Abou Ghraïb que la narratrice découvre également par le biais de la télévision :

J'étais occupée à faire une traduction dans la prison de l'aéroport quand soudain j'ai aperçu les images à la télévision. Le poste, dont le son était coupé, était branché sur la chaîne *Fox News*. J'ai laissé tomber ce que j'étais en train de faire et me suis approchée de l'écran [pour comprendre ce que je voyais]. Je ressentais une impression proche de celle que j'avais éprouvée le jour où les tours jumelles de New York s'étaient écroulées. Une sorte de sidération.

En regardant autour de moi, j'ai vu tout un groupe de soldats et d'officiers qui, cloués sur place, suivaient les mêmes images. Comme le reportage s'achevait,

شاهدت الصور في التلفزيون، وأنا مشغولة بالترجمة في سجن المطار. كانت الشاشة تبث برامج فوكس نيوز وتعرض الفيلم بدون صوت. تركت ما كنت أقوم به واقتربت من التلفزيون ورفعت الصوت لأفهم ما أرى. الموقف يشبه ما حدث معي يوم رأيت تفجير البرجين في نيويورك.

لحظات من الذهول. أدت وجهي ورأيت جمعاً من الجنود والضباط يقفون متسمرين ويتفرجون على ما أتفرج. انتهى الخبر. أدرنا أعيننا، فيما بيننا، وكأنّ كلاً منّا يريد أن يثبت، بشهادة رفاقه، أنه موجود مكان بعيد عن ذلك السجن ولا دخل له بما يجري فيه.⁴

¹ Nous traduisons.

² Halaby, Laila. *Once in a Promised Land*, op. cit., p. 19-20.

⁴ كحه جي، الحفيدة الأمريكية، ص. 153-154.

nous nous sommes observés, comme si chacun voulait prouver, en prenant ses camarades à témoin, qu'il servait à des kilomètres de cette prison et n'était impliqué en rien dans ce qui venait de s'y passer.¹

Les images sont de nouveau muettes mais obsèdent la narratrice et ses camarades. Toutefois, à l'inverse des extraits étudiés précédemment, il n'y a aucune description des images en question. Le lecteur identifie le contenu par rapport à une connaissance référentielle que la narratrice lui suppose à l'évocation seulement du nom « Abou Ghraïb ». Il n'est question ici que du pouvoir pétrifiant de ces images et de l'inutilité de la parole à ce moment précis. Le parallèle explicite avec l'impression que la narratrice a ressenti face aux images du World Trade Center est renforcé par le fait que ce sont les deux seuls événements du roman qui subissent le même traitement médiatique : tous deux sont représentés par la perception que la narratrice en a *via* le média télévisuel. Ce parallèle pousse le lecteur à interroger les conséquences de l'événement terroriste dans les réactions qu'il a suscitées, dénonçant ainsi l'usage abusif de la violence, même de la part de soldats états-uniens. De plus, le regard qu'elle jette autour d'elle donne une dimension sociale à la prise de connaissance de la nouvelle : elle cherche les relations de ses pairs, elle cherche à partager l'événement pour sortir de l'expérience purement personnelle.

Suivant la logique temporelle de l'émergence de l'événement, la fiction traite tout d'abord les images muettes qui conditionnent l'état d'esprit des personnages incapables de les contrôler. Mais très rapidement, ces images engendrent un besoin de mise en récit.

3.2. Besoin de mots

J'ai entendu les soldats commenter les scènes que la chaîne rediffusait en boucle. J'avais beau mobiliser toute mon intelligence, je ne comprenais pas ce qu'ils disaient. Certains jugeaient ces actes scandaleux, d'autres essayaient de les

سمعت الجنود يعلّقون على المناظر التي تعيد القناة عرضها مرّة بعد مرّة. لم يسعفني ذهني في فهم كل ما يقولون. بينهم الساخط وبينهم من يحول التبرير. يقول إنّ من قاموا بهذه الأعمال هم من الجنود الجهلة وأصحاب الرتب الواطئة.

¹ Kachachi, Inaam. *Si je t'oublie, Bagdad*, op. cit., p. 172-173.

justifier, expliquant que ceux qui les avaient perpétrés étaient des militaires sans instruction, des soldats de bas étage. J'ai entendu une recrue décréter que [vraiment, ces gars-là n'étaient pas malins d'avoir laissé prendre des photos ! Une voix grave lui a répondu que,] de toute façon, les prisonniers en question étaient des tueurs sanguinaires, sinon jamais on ne les aurait traités de cette manière.¹

سمعت جندياً يصف أولئك الأولاد المسجونين هم من عتاة القتلة، وإلماً عولوا بهذا الشكل.²

Ainsi se poursuit l'extrait du roman d'Inaam Kachachi sur l'affaire d'Abou Ghraïb. Les images sont à nouveau mentionnées dans le traitement répétitif dont elles font l'objet. Toutefois, il semble qu'elles tournent comme une toile de fond sur laquelle les soldats s'improvisent commentateurs en proposant leur opinion personnelle sur l'événement retransmis. Ainsi se succèdent des avis divers que la narratrice rapporte tout en signalant qu'elle n'y comprend rien. La parole devient logorrhéique, se vide de sens. Cette absence de signification pleine est ici traduite par la succession des avis qui ne sont pas développés et qui viennent se contredire sans se justifier. L'essentiel ne semble pas être le contenu des propos des soldats, mais leur capacité à extérioriser l'effet des images sur eux, cherchant de fait à les circonscrire dans un périmètre contrôlable, mais aussi à en partager le poids.

La nécessité de mettre des mots sur les images était déjà présente lorsque Zeina découvre celles du World Trade Center. Toutefois, il n'était pas question de paroles jetées à bâtons rompus par des personnes qui se trouveraient avec elle, mais du bandeau d'informations tournant lui aussi en boucle sous les images :

Tétanisée, j'étais incapable de cligner des yeux, ni même de respirer. Je ne comprenais plus rien, mes doigts remuaient machinalement sur la télécommande. J'ai monté le son, essayant de savoir s'il s'agissait d'un film ou d'une démonstration d'effets spéciaux. Mais très vite mes yeux sont tombés sur la formule *Breaking News* dans le bandeau inférieur de l'écran.³

بقيت جامدة لا أَرش ولا أتَنفس ولا أستوعب. ولم تتحرك سوى الإصبع الضاغطة على الريموت. رفعت الصوت لأعرف هل هو فيلم أو مشهد يجري تصويره بالحيل السينمائية، لكن عيني وقعت فوراً على عبارة "بريكينغ نيوز" في أسفل الشاشة.⁴

¹ Kachachi, Inaam. *Si je t'oublie, Bagdad, op. cit.*, p. 173-174.

² كحه جي، الحفيدة الأمريكية، ص. 154.

³ Kachachi, Inaam. *Si je t'oublie, Bagdad, op. cit.*, p. 23.

⁴ كحه جي، الحفيدة الأمريكية، ص. 20.

Dans ce passage, l'incompréhension frappe également la narratrice, qui, comme Jassim précédemment, ne contrôle plus son corps devenu un automate. Les images étaient également silencieuses puisqu'elle monte le son en quête d'explication. Toutefois, ce n'est pas par l'ouïe qu'elle obtient des informations supplémentaires, mais par la vue, l'écrit qui accompagne l'image. Malgré l'importance décisive qu'elle accorde à ce bandeau, la narration omet de relater ce qu'il contient, suggérant que la seule formule de titre « *Breaking News* » suffit pour cerner l'événement transcrit par les images. En effet, il permet à la narratrice de statuer sur le caractère non fictionnel de ce qu'elle est en train de regarder, mais cela ne précise pas de quoi il s'agit. À l'inverse de la scène d'Abou Ghraïb, les mots apportent une précision sur la nature de l'image, mais ils ne cherchent pas à l'expliquer.

Le besoin de mots est également représenté chez Don DeLillo, entre Florence et Keith qui, une fois les images diffusées, échangent quelques phrases sur leur impression après coup, avec la distance temporelle et celle de l'écran. L'incrédulité prédomine leur propos tourné sur le bouleversement que cette expérience a engendré en eux. Ils partent de l'image du premier avion et de la sensation qui demeure qu'il s'agit d'un accident, mais ils ne décrivent pas les images. Ils cherchent à les interpréter.

Ces besoins de mots sont ceux des spectateurs et victimes de l'événement, mais ils ne font pas pleinement partie du processus médiatique en lui-même. Carol Gluck souligne que l'émergence du récit héroïque au moment même où le 11 septembre 2001 se produit n'est pas due à une version officielle mais se construit par la multitude de commentaires, notamment des présentateurs, dès la première heure de diffusion des images¹. La mise en scène de la nécessaire mise en récit de l'événement se retrouve chez Abdullah Thabit qui est le seul à mentionner les vidéos de revendication de Ben Laden ainsi que les enregistrements testamentaires des membres du commando :

[Mardi 11 septembre 2001..]
 [...] je me trouve dans la petite
 bibliothèque, [un célèbre roman de Ghâzi

الثلاثاء 11 / 09 / 2001..

في مكتبي الصغيرة جالساً ، ويدي رواية غازي

¹ « Ces mots ne sont pas venus du président des États-Unis, qui n'a pris la parole que le soir du 11 Septembre, c'est-à-dire après tant de commentateurs et de congressistes. Tous avaient déjà énoncé ce qui est instantanément devenu le récit héroïque de l'Amérique en guerre contre le mal. Les médias n'ont pas non plus créé les *leitmotifs* sonores de la guerre. Non, l'histoire de la guerre – comme l'analogie avec Pearl Harbor – est venue de plusieurs sources et a provoqué un effet politique choc. », Gluck, Carol. « 11 septembre : guerre et télévision au XXI^e siècle », *op. cit.*, p. 143.

al-Qasibî (*La giroflée jaune*) dans les mains], ici il est seize heures et la télévision est branchée sur al-Jazira, [comme d'habitude... Le présentateur apparaît soudainement pour annoncer que l'Amérique est la victime d'un détournement d'avions de civils, et la caméra se déplace pour montrer les conséquences... Le premier avion percute une tour du World Trade Center, le deuxième, la deuxième tour, et le troisième, le Pentagone]. Ceci s'est passé en deux heures [seulement! Je suis l'affaire] dans un état d'effarement total [! À la vue de ces gens qui se jettent du haut de l'immeuble, mon cœur sort de son emplacement!] Je pense à ceux qui se trouvaient dans ces avions et je ne peux que pleurer. Les tours s'effondrent sur ceux qui sont dedans, c'est une abomination, je ne peux prononcer une parole, je hurle comme un possédé : « Non, non ! »

On accuse Al-Qaïda, mais je n'arrive pas à le croire, comment Ben Laden et son organisation ont-ils pu terrasser l'Amérique si simplement en deux heures ? Mais bientôt dans une cassette vidéo, il revendique cet attentat, explique sa mise en œuvre et se réjouit de son succès qui va au-delà de ses espérances. Je vois cette cassette, je vois ces jeunes gens, je vois comment on les entraîne, j'entends leurs chants exaltés, je les vois assis à même le sol comme le recommandait le Prophète, j'entends les prêches, leur réactions... [Cette scène, c'est exactement l'atmosphère des campements à l'époque où je faisais partie du groupe d'activistes !]¹

L'image, ici, est également silencieuse mais sert de toile de fond pour une autre activité du personnage, la lecture. Ce n'est pas la vue qui suspend alors l'activité mais la voix du présentateur interrompant le programme habituel pour une information spéciale. Ce sont

¹ Thabit, Abdullah. *Le Terroriste n°20*, op. cit., p. 136.

² ثابت، عبدالله. الإرهابي 20، ص، 177-178.

القصبي المشهورة (العصفورية) ، كانت الرابعة مساءً بتوقيتنا ، وكان التلفزيون مثبتاً على قناة الجزيرة الإخبارية كالعادة.. خرج المذيع فجأة ليقول إن أمريكا تتعرض لاختطاف طائرات مدنية ، وتنتقل الكاميرا للمتابعة.. الطائرة الأولى تصطدم ببرج التجارة العالمي ، والثانية بالبرج الآخر ، وثالثة هناك بالبنتاغون. حدث هذا في ساعتين فقط! كنت أتابع الأمر مذهولاً فزعاً!

منظر ذاك الذي ألقى بنفسه من لأعلى البناية ينزع القلب من مكانه ! وتخلي للراكبين بالطائرات ، التي تصطم بالبناية ، ومجرد الخيل كان مبكياً ومأساوياً!

انحيار المبنيين ، على من فيهما ، بدا شيئاً فظيماً وكارثة لم أتمكن حتى من التعليق ولو بكلمة واحدة على ما أراه ، سوى أن أصرخ وحدي كالمجنون (لا.. لا.. لا..)!

اتجهت أصابع الاتهام لأكثر من جهة كان تنظيم القاعدة في طالبان أكثرها احتمالاً ، ولم لأكن لأتخيل أن هذا صحيحاً ، كنت أسخر أن كيف يمكن لابن لادن ومن معه أن يلكموا أمريكا على وجهها ، وهكذا بكل بساطة في ساعتين ، وبعد وقت تظهر أشرطة الفيديو ، التي يعترف فيها بن لادن بفعلة ويصف مخططه ، وكيف كانت النتائج أكبر مما كانوا يريدونه ، وفي هذه الأشرطة تأتي بعض اللقطات لتدريبات هؤلاء الشباب الصغار ، وأناشيدهم الحماسية ، وجلساتهم على الأرض والخطب والصيحات التي يتداولونها فيما بينهم.. هذه المشاهد بعينها ، هي تلك التي كنت أعيش أجواءها بالمخيمات أيام كنت مع جماعة الأنشطة!²

donc les mots, avant les images, qui parviennent au narrateur et attirent son attention. L'événement est d'abord nommé par le journaliste, puis un mouvement de caméra est indiqué pour laisser place aux images. Nous retrouvons une description teintée par l'expression des émotions du personnage qui, contrairement au présentateur, ne peut parler. Il est seulement en mesure de crier son refus d'accepter qu'un tel événement se soit produit. Le passage au paragraphe suivant indique une autre approche de l'événement. Il n'est alors plus question des images de l'attentat mais de la vidéo de revendication « *أشرطة الفيديو* ». Le narrateur ne rapporte pas les paroles transmises, mais décrit les images qu'il observe et qui se superposent aux images de ses souvenirs à propos des activités qu'il menait avec ses camarades. Il crée une énumération qui lui permet de décrire les scènes transmises par les vidéos. Chaque membre du commando n'est pas individualisé, ils sont interchangeable et offrent au narrateur le miroir de ce qu'il aurait pu devenir. Ainsi les mots du terrorisme deviennent un prétexte pour laisser place aux images, mais ils ne sont pas détaillés.

Les mots succèdent aux images et semblent venir donner du sens à celles-ci. Mais ce n'est qu'en apparence, car ils se révèlent finalement incapables de saisir la portée des images, qui demeurent obsédantes même après les premières mises en récit, bien que dans les faits, l'analyse de Carol Gluck aboutisse à la conclusion inverse. La fictionnalisation a pris le parti de représenter le langage articulé comme faillible, inexact, trompeur, soumis au pouvoir des images.

*

Chez Jess Walter, le média télévisuel domine les autres formes médiatiques. Sa présence est toujours brève mais ponctue de manière forte le récit, ce qui crée une sensation d'omniprésence. D'autre part, le rôle du média télévisuel est de transmettre le récit héroïque qui s'est construit dans l'immédiat de l'événement et qui deviendra la version majoritaire au sein de la population. Il incarne alors l'opinion publique, la société états-unienne en tant que groupe. Son mode de fonctionnement passe principalement par la répétition des images, mais qui, à la fin, se réduisent au son de la télévision dans la chambre d'hôpital de Remy. Loin de suggérer l'importance des mots sur les images, l'absence de celles-ci ne fait que renforcer le caractère mensonger ou bien vain du langage.

Les mots échouent à contenir les images, et deviennent soit inexistantes, soit un babil témoignant surtout de la détresse des locuteurs. Cependant, un traitement quelque peu différent est observable entre la représentation des médias télévisuels et papiers.

4. Pluralité médiatique : la télévision, les journaux, la radio

La télévision et les journaux sont tous deux représentés dans la fiction comme deux médias qui ont pour rôle de transmettre le récit héroïque de l'événement.

À propos des attentats du World Trade Center, le récit héroïque est celui du Bien contre le Mal qui a servi à justifier la Guerre contre la Terreur. Il a ainsi été utilisé et repris par le discours politique, qui s'est appuyé sur les versions véhiculées par les différents médias.

4.1. La télévision : un média de masse pour transmettre le récit héroïque

La présence de la télévision est souvent associée à une expérience de groupe. Elle est située dans des endroits publics ou bien fait l'objet d'une activité collective. La nature des programmes télévisuels est variée. Nous trouvons principalement la mention de flashes d'information annonçant la nouvelle de l'attentat, mais dans certains romans, nous trouvons également la mention d'autres émissions comme une partie de poker filmée dans *L'Homme qui tombe*, ou bien une émission de télé-réalité, des publicités et une série policière dans *Le Zéro*.

La partie de poker que Lianne regarde en coupant le son de nouveau, possède un rôle quelque peu différent. L'émission permet une mise à distance de sa propre relation à Keith, qu'elle recherche parmi les visages des joueurs, alors qu'il se trouve dans la pièce d'à côté, lisant des relevés de compte. Par le biais de l'émission, elle remet en question ce qu'elle attend de sa vie de couple et ce qu'il peut lui offrir. Lorsqu'elle décide d'en parler à Keith, elle souligne la temporalité particulière de ce mode de vie, ainsi que le microcosme que constitue ce jeu. La narration conclut alors sur la divergence de vie que les deux personnages incarnent : Lianne souhaite la stabilité et le quotidien alors que Keith a besoin de s'échapper dans un autre monde, d'errer loin d'une vie qui ne cesse de lui rappeler les attentats auxquels

il a survécu¹. Le média télévisuel ici offre une mise à distance, une fenêtre sur un univers qui n'est pas celui de Lianne, il n'est pas en relation directe avec l'événement traumatique, ce qui est le cas des émissions du *Zéro*.

L'enjeu de la télé-réalité n'est abordé que dans ce roman. Elle incarne l'orchestration des expériences familiales (en l'occurrence celle d'April et de Gus, frère et sœur), pour toucher un public large en lui montrant des personnes proches de lui qui ont souffert. L'émission nourrit alors le récit héroïque en posant l'expérience de ces familles comme exemplaire. La portée émotive de ce passage est renforcée par la célébrité dont bénéficie Gus, qui le rend d'autant plus familier aux divers téléspectateurs. La douleur d'April est utilisée pour faire de l'audimat mais aussi pour renforcer la version majoritaire de l'événement. Elle est travestie, accentuant une affection somme toute relative, et occultant la véritable douleur d'April, celle d'avoir été trahie par son mari et sa sœur, qui demeurent liés dans la mort. Ainsi, le récit héroïque entre dans les foyers, dans les maisons, et participe à modeler la mémoire personnelle, comme le rappelait Louise Lachapelle à propos de l'orchestration des restes, rejointe par Carol Gluck, qui fait de la télévision le média le plus approprié pour véhiculer les histoires des gens ordinaires. Toutefois, Carol Gluck a observé un poids plus important des *talk shows*, presque absents des fictions, sur les *reality shows*². Les *talk shows*

¹ « “You said it yourself. Most lives make no sense.”

“But isn't it demoralizing? Doesn't it wear you down? It must eat away your spirit. I mean I was watching on TV last night. Like a séance in hell. Tick tock tick tock. What happens after months of this? Or years. Who do you become?”

He looked at her and nodded as if he agreed and then kept nodding, taking the gesture to another level, a kind of deep sleep, a narcolepsy, eyes open, mind shut down.

There was one final thing, too self-evident to need saying. She wanted to be safe in the world and he did not.”, DeLillo, Don. *Falling Man*, *op. cit.*, p. 216.

« — Tu l'as dit toi-même. La plupart des vies n'ont aucun sens.

— Mais n'est-ce pas démoralisant ? Est-ce que ça ne t'épuise pas ? Ça doit te ronger le moral. Tu sais, j'ai regardé la télé hier soir. Comme une séance en enfer. Tic toc tic toc. Qu'arrive-t-il après des mois entiers de ça ? Ou des années. Tu deviens qui ? »

Il la regarda et acquiesça comme s'il était d'accord puis continua d'acquiescer, portant le geste à un autre niveau, une sorte de sommeil profond, une narcolepsie, les yeux ouverts, l'esprit scellé.

Il y avait une chose définitive, trop évidente pour qu'on eût besoin de la dire. Elle voulait être en sécurité dans le monde et ce n'était pas son cas à lui. » DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, p. 260.

² « Alors que les programmes saturés d'informations en continu repassaient à un mode ordinaire plus quotidien, les paroles se sont mises de nouveau à envahir la scène, mais cette fois à travers les *talk shows*, ces magazines télévisés et les émissions « confessionnelles », comme celle d'Oprah Winfrey, qui ont lieu pendant la journée. Les téléspectateurs ont pu entendre les voix des victimes et des sauveteurs qui racontaient leur histoire et leur expérience avec leurs propres mots, et tout cela a éclipsé les très populaires *reality shows* qui, d'un coup, manquaient singulièrement de réalité... C'est ici que la télévision a peut-être joué un rôle particulier. À côté de la radio et de la presse écrite, les supports visuels des guerres du milieu du XX^e siècle – reportages photographiques, actualités filmées – ont transmis à un large public le récit héroïque national, mais ils n'étaient pas aussi bien équipés que la télévision pour diffuser les histoires des gens ordinaires qui semblent si bien convenir à l'intimité du petit écran : avec la mise en scène des pleurs et des embrassades. », Gluck, Carol. « 11 septembre : guerre et télévision au XXI^e siècle », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, *op. cit.*, p. 142.

ne sont que mentionnés parmi d'autres émissions de divertissement à la fin du roman de Jess Walter, lorsque Remy ne perçoit plus les images, mais simplement le flot continu de parole qui relève désormais, pour lui, du rêve. Il en va de même de l'expérience de Paul qui, loin d'être un héros puisqu'il a fui le site au moment de l'attentat, donne son image pour faire vendre des céréales aux côtés d'un pompier. À travers ces deux exemples, une autre réalité médiatique est dénoncée, celle de la télévision commerciale. Carol Gluck insiste également sur ce point, rappelant qu'il n'existe aucune chaîne d'État aux États-Unis et que l'industrie télévisuelle est entièrement commerciale, accentuant la course à l'audimat, surfant alors sur le récit majoritairement admis. L'objectif affiché est de donner au téléspectateur ce qu'il veut coûte que coûte. Quant aux journaux, bien qu'ils ne possèdent pas le même pouvoir obsédant que les images télévisuelles, ils mettent en place des dispositifs similaires pour toucher leur lectorat.

4.2. Les journaux : babil langagier au service d'une forme protocolaire

« Les gens lisent de la poésie. Des gens que je connais, ils lisent de la poésie pour adoucir le choc et la souffrance, cela leur procure une sorte d'espace, quelque chose de beau dans le langage, dit-elle, qui leur apporte du réconfort ou de la sérénité. Je ne lis pas de poésie. Je lis les journaux. J'enfonce ma tête entre les pages et je deviens folle et enragée. »¹

“People read poems. People I know, they read poetry to ease the shock and pain, give them a kind of space, something beautiful in language,” she said, “to bring comfort or composure. I don't read poems. I read newspapers. I put my head in the pages and get angry and crazy.”²

La pratique des journaux est une activité qui construit le quotidien de Lianne dans *L'Homme qui tombe*. Cet extrait propose une différence d'objectif pour le lecteur entre la poésie et les journaux. Alors que la poésie est présentée comme moyen de dépasser le traumatisme, de le mettre à distance, la presse effectue la démarche opposée, elle offre l'opportunité de s'enfoncer dans l'événement et d'en nourrir sa colère. Le choix de l'expression « *put my head in the pages* » (« j'enfonce ma tête entre les pages ») symbolise cette immersion dans le traumatisme, le refus de le dépasser. L'antinomie entre « *comfort and*

¹ DeLillo, Don, *L'homme qui tombe*, *op. cit.*, p. 55.

² DeLillo, Don. *Falling Man*, *op. cit.*, p. 42.

composure » (« réconfort et sérénité ») d'un côté et « *angry and crazy* » (« en colère et folle ») de l'autre intensifie chaque émotion et renforce l'irrationnalité de ce que suscite la lecture des journaux.

Trois types d'articles sont présents dans le *corpus*, tous liés à la mort. Le premier est un symbole du 11 septembre 2001, il s'agit des « Portraits de Chagrin », ces articles définis par April comme des tranches de vie venant symboliser la personne disparue à un instant précis. La fiction n'en insère pas tel quel, mais ils font l'objet d'une discussion entre les personnages, ou bien ils sont seulement mentionnés. Parmi les œuvres du *corpus*, seul *Le Zéro* leur accorde une place, mais ils sont devenus un symbole de ces attentats, sans représenter un *topos* romanesque à proprement parler car peu de romans en traitent. Ils sont simplement mentionnés chez Ken Kalfus¹, et sont totalement absents des romans de Lynne Sharon Schwartz², Jay McInerney³ ou encore de Claire Messud⁴. Chez Jess Walter, ils assaillent April et sont considérés comme une mise en scène de la vie d'une personne dont il faut multiplier l'application pour traduire l'abondance de ces morts à la fois ordinaires et exemplaires. Tout comme pour la télé-réalité, il s'agit de transmettre une histoire qui touche le lecteur dans sa proximité, pour le faire adhérer au récit majoritaire de l'événement.

L'entretien que lit la narratrice du roman d'Inaam Kachachi dans *USA Today* remplit une fonction similaire. Il s'agit de donner la parole à des mères de soldats décédés en Irak pour susciter un sentiment patriotique chez le lectorat. Leur parole est livrée dans leur individualité, mais chaque histoire n'est pas choisie au hasard. De même, aucun article n'est présenté tel quel, la narration ne crée pas d'effet de réel en simulant une citation d'un article. Les propos sont rapportés et résumés par la narratrice qui sert alors de filtre subjectif entre le lecteur et le journal. Elle énonce de manière explicite l'objectif journalistique de tels articles :

Ce jour-là, nous célébrions le Memorial Day et le numéro de *USA Today* planait tel un cerf-volant au-dessus des tombes et des maisons endeuillées. Personne ne voulait oublier, ni aider quiconque à oublier. Les photographes se jetaient sur les mères de famille et braquaient leurs appareils pour saisir le jaillissement de la première larme. Les

كنا في يوم الذكرى، ميموريال داي، وعدد الجريفة
يخلق طائرة ورقية فوق المقابر والبيوت المفجوعة. لأحد يريد أن
ينسى أو يساعد على النسيان. يجري المصورون إلى الأمهات
وينصبون الكاميرات على عتبة الدمعة. الناس تحب قراءة
الفجعية وهذه المرأة أضعف من أن تقاوم رغبات القراء.²

¹ Kalfus, Ken. *A Disorder Peculiar to the Country*, Londres: Pocket Books, 2007 (2006).

² Schwartz, Lynne Sharon. *The Writing on the Wall: a Novel*, New York: Counterpoint, 2005.

³ McInerney, Jay. *The Good Life*, Londres: Bloomsbury, 2007 (2006).

⁴ Messud, Claire. *The emperor's children*, London: Picador, 2006.

gens aiment à se gorger de catastrophes et cette femme-là était trop faible pour résister à la curiosité malade des lecteurs.¹

La désignation des personnages se fait du plus général au particulier : « لأحد / personne » désigne ainsi toute la société, puis ce groupe est divisé en catégories socio-professionnelles avec « المصورون / les photographes » et « الأمهات / les mères de famille » pour enfin arriver à « وهذه المرأة / cette femme-là », qui, par l'usage du démonstratif, accentue la dimension visuelle liée à la photographie illustrant l'article et représentant Regina Barnhurst. La dimension sensationnelle est dénoncée comme étant à la fois le moteur des journalistes dont l'avidité est traduite par les verbes « يجري / se jetaient » et « ينصبون الكاميرات على / braquaient [leurs appareils sur] ». Elle est partagée par le lectorat qui « تحب قراءة الفجاعة / aime [la lecture d'une catastrophe] » et dont la curiosité est qualifiée, dans la traduction, de « malade ». Ces termes participent à la construction du registre satirique employé dans cet extrait, servant à dénoncer les pratiques inhumaines des médias.

Le dernier type d'article concerne les rubriques nécrologiques que lit Lianne, dans lesquelles elle apprend la mort de David Janiak. Le journal est vieux de six jours, ce qui n'en fait plus une nouvelle à proprement parler. De nouveau, il n'y a aucune citation mais un résumé de l'article soulignant l'absence totale de photographie. Pas d'image ni de l'homme ni de ses actes. C'est sur internet que Lianne trouvera abondance d'images et d'informations diverses. Cette distinction entre les deux formes de médias souligne le caractère protocolaire de la rubrique nécrologique, ainsi que sa pudeur. Elle n'existe pas chez Laila Halaby, puisque Jassim consulte cette rubrique sur le site du journal local pour obtenir des informations sur le jeune homme qu'il a accidentellement tué en voiture. De nouveau, c'est la photographie du jeune homme qui apparaît en premier, mais que Jassim ne relie pas au visage qui l'a fixé au moment de l'accident, comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre. Une particularité de ce passage est que la narration cite l'article, le mettant en relief, l'extrayant du reste du récit. Ainsi le lecteur ne possède plus la distance qu'offre, dans les autres romans, le filtre du

² كحه جي، الحفيدة الأمريكية ، ص. 141.

¹ Kachachi, Inaam. *Si je t'oublie, Bagdad*, op. cit., p. 157.

personnage. Mais, paradoxalement, le texte fournit moins d'informations. L'article mentionne simplement la mort d'Evan et détaille les membres de sa famille, mais sur le jeune homme en lui-même, le lecteur n'apprend rien de plus. La citation de l'article n'est alors intéressante que par la forme qu'elle prend, par les tournures protocolaires qu'elle offre.

La pratique des journaux implique tout de même un investissement personnel plus important de la part du personnage, qui se traduit justement par sa reformulation du contenu de l'article. Alors que le traitement télévisuel s'accompagne beaucoup de l'expression des émotions des personnages, souvent soumis à la stupeur ou bien à l'incompréhension ; la représentation des journaux accorde plus de place au contenu que s'approprie, avec dégoût ou bien surprise, les personnages. En revanche, la fictionnalisation de ces deux moyens de communication vient symboliser la prolifération et le poids du récit héroïque qui est omniprésent.

Nasri Sayegh fait un usage particulier de la presse, car il ne la représente pas, mais emprunte son style et son ton pour écrire un roman fragmentaire, *Bowling à Bagdad*. L'ouvrage est découpé en deux parties : la première relatant des rêves d'enfants irakiens adressés aux enfants états-uniens, la deuxième composée de brefs chapitres qui possèdent chacun une unité narrative, rapprochant plus l'ouvrage d'un recueil d'articles que d'un roman. Ces textes ont tous une portée polémique, voire pamphlétaire, qui vise à dénoncer la politique internationale états-unienne. Si certains sont un peu loufoques (comme « Le crime du Moyen-Orient-Express¹ », rapportant un dialogue entre Colombo et Agatha Christie à propos d'un criminel sans crime), tous empruntent au journalisme d'opinion. Nasri Sayegh est avant tout journaliste et mélange ainsi les deux formes d'écriture.

Reste une forme médiatique presque inexistante dans le *corpus*, la radio.

¹ La traduction est une adaptation du titre original qui est « قطار القتل السريع » qui signifie « le train de la mort rapide ». C'est un jeu de mot avec le titre en arabe du roman d'Agatha Christie, *Le Crime de l'Orient Express*, قطار الشرق السريع.

4.3. La radio : un média discret

Il était une fois dans une terre promise de Laila Halaby est le seul ouvrage du corpus à aborder le média radiophonique. Alors que la télévision est omniprésente mais seulement mentionnée, la radio possède une place plus importante, notamment dans la voiture de Salwa :

Elle pressa le bouton de scan de la radio à la recherche de la station offrant du *soft rock* et sans publicité. Une voix masculine en sortit en beuglant : « Personne n'en a marre ? Personne n'en a assez que rien ne soit fait à propos de tous ces Arabes terroristes? Nom de Dieu ! Ils vivent avec nous. Parmi nous ! Des Musulmans qui n'attendent que de nous attaquer. Tout ce qu'ils veulent c'est... »

Le cœur de Salwa s'accéléra. Pendant un instant, elle n'identifia pas la provenance de la voix et fixait le tableau de bord. Un coup de klaxon la fit sursauter, et un coup d'œil au rétroviseur lui montra le conducteur de la voiture derrière elle levant les bras au ciel. Levant les yeux, elle vit que le feu était passé au vert et elle fit une embardée dans sa direction, incapable de lever une main en signe d'excuse. Troublée, elle pénétra dans le parking d'un centre commercial se trouvant juste de l'autre côté de l'intersection et resta assise, cherchant à retrouver une contenance derrière des vitres teintées, fixant les boutons de sa radio, qui maintenant dansait d'une station à l'autre. Elle éteignit la radio et leva les yeux. Son regard dénombra quatre drapeaux américains, trois dans des magasins et un flottant sur une voiture.¹

She pressed the forward scan button on the radio, searching for the station with soft rock and no commercials. A man's voice blared out: "Is anyone fed up yet? Is anyone sick of nothing being done about all those Arab terrorists? In the name of Jesus Christ! They live with us. Among us! Mahzlims who are just waiting to attack us. They just want..."

Salwa's heart sped. For a moment she didn't register where the voice was coming from and stared at the dashboard. A car's horking startled her, and a glance at the mirror gave her the driver of the car behind her with his hands in the air. Looking up, she saw that the light had turned green and lurched forward, not able to wave an apology. Unsettled, she pulled into the parking lot of a strip mall just on the other side of the intersection and sat, collecting herself behind tinted windows, staring at the buttons of her radio, which was now dancing from station to station. She turned the radio off and looked up. Her eyes counted four American flags, three in stores and one flying from a car.²

Contrairement aux autres romans, le discours médiatique est ici cité, il est rapporté au discours direct. La déformation du terme « *Muslims* » en « *Mahzlims* » traduit l'accent du locuteur, et véhicule une connotation péjorative. La radio vient ici transmettre un discours

¹ Nous traduisons.

² Halaby, Laila. *Once in a Promised Land*, op. cit., p. 56.

stigmatisant, appelant à la haine, qui nourrit aussi le récit héroïque. L'usage de questions rhétoriques, combiné à des parallélismes grammaticaux qui permettent d'appuyer sur le propos haineux sans répéter exactement la même chose, confère à la fois de la force au propos et une impression de formules incantatoires martelées plus pour le son qu'elles produisent que pour leur contenu. Toutefois, la réaction de Salwa fait de ces propos une arme qui l'a blessée, destabilisée de manière profonde. En effet, comme les images des tours hantent Jassim au début du roman, les mots prononcés par ce prêcheur anonyme hantent Salwa lorsqu'elle rentre chez elle. Ainsi la radio est présentée comme le vecteur d'un discours stigmatisant appelant à la haine. Le message véhiculé n'est pas une information à propos d'un fait, mais une injonction à l'action, et à l'action violente. Cependant, l'opinion inverse est présentée un peu plus loin dans le roman, par le patron de Jassim qui cherche à lui conseiller de prendre un avocat face au FBI :

« Hé, Jassim, est-ce que tu n'écoutes jamais Amy Goodman ?

— Non, qui est-ce ?

— Elle anime une émission radiophonique. Elle parle de ce qui se passe réellement dans ce pays, du nombre d'Arabes, de Pakistanais et d'autres Musulmans qui ont été arrêtés sur des allégations sans fondement, et qui sont retenus Dieu seul sait où sans être autorisés à contacter leurs familles, de la manière dont ils peuvent être déportés à cause de violations de visa. Jassim, elle est la raison qui me pousse à te parler du FBI. Elle m'a fait prendre conscience de ce que notre gouvernement est capable de faire pour pouvoir justifier ce qu'ils considèrent comme une revanche. Écoute, le conseil que je veux te donner est de prendre un avocat. Ainsi, si tu parles au FBI, tu le fais en présence d'un avocat et ils ne pourront pas sortir quoi que ce soit de son contexte, tu sais, affirmer que tu as dit quelque chose mais en lui donnant un sens totalement différent. »¹

“Hey, Jassim, do you ever listen to Amy Goodman?”

“No, who is that?”

“She has a radio program. She talks about what is really happening in this country, about the scores of Arabs and Pakistanis and other Muslims who have been arrested on baseless allegations, who are being held who knows where and are not allowed contact with their families, and how they may be deported because of visa violations. Jassim, she is the reason I'm telling you about the FBI. She has made me realize the extent our government will go to for the sake of justifying what they see as revenge. Look, my advice to you is to get a lawyer. That way, if you talk to the FBI, you do it with a lawyer and they won't be able to take anything out of context – you know, say you said something but give it a totally different meaning.”²

¹ Nous traduisons.

² *Ibid.*, p. 226.

Pas de citation d’Amy Goodman cette fois-ci, mais le résumé de ses propos. La fonction attribuée à la radio demeure cependant la même : il s’agit de pousser les auditeurs à l’action (ce que Marcus fait puisqu’il affirme « [...] *she is the reason I’m telling you about the FBI. She has made me realize [...].* » (« [...] elle est la raison qui me pousse à te parler du FBI. Elle m’a fait prendre conscience [...]. »)). La radio est alors la scène d’affrontement des différents discours sur l’événement, permettant à la fois de nourrir le récit héroïque tout en offrant la possibilité de le dénoncer. Elle fonctionne sur l’autorité du locuteur plus que sur la pertinence des informations qu’il fournit. Bien que le nom du premier prêcheur ne nous soit pas communiqué, la rhétorique ne peut être portée que par une personnalité de poids, car il n’y a pas d’argumentaire, juste des imprécations.

Les différentes formes médiatiques sont donc bien représentées dans les fictions du *corpus* et, même si elles ne constituent pas le pivot de l’intrigue, elles demeurent omniprésentes, apparaissant régulièrement dans de brefs passages ou bien faisant seulement l’objet d’une mention. Les divers aspects de l’événement sont abordés : son émergence avec les images des flashes et les bandeaux d’informations, ses causes potentielles avec, chez Abdullah Thabit, les revendications vidéos des auteurs de l’attentat, et ses conséquences, que ce soit à travers les « Portraits de Chagrin », les entretiens avec les victimes, les télé-réalités, les publicités ou encore les prêches. Cette multiplicité de la représentation du discours médiatique souligne son importance dans l’élaboration du récit héroïque ainsi que dans l’appréhension individuelle et sociale de l’événement. Cependant, comme le souligne Lianne dans *L’Homme qui tombe*, le discours médiatique ne semble pas permettre de dépasser l’événement, au contraire, il attise les braises de la douleur et maintient l’individu au cœur du trauma. L’orchestration de l’information par les médias n’est pas explicitement dénoncée par la fiction qui choisit d’en représenter la réception et l’impact sur les personnages, disséminant sa présence dans des passages brefs mais tout au long des œuvres du *corpus*. Chaque passage évoquant la prise en charge médiatique de l’information est construit autour de la mention des outils filmiques ou scripturaux utilisés pour la mettre en scène, accentuant la mise à distance tout en pointant l’artificialité de leur version. Le lecteur est alors poussé à comparer le discours fictionnel avec le discours médiatique et se demande lequel se révèle être le plus authentique.

5. Prise de distance et stupeur : surexposition du dispositif médiatique

5.1. Révéler l'envers du décor

La narration effectue une distinction claire entre les passages liés à l'intrigue, et l'insertion de scènes médiatiques en soulignant les mécanismes. Ainsi elle révèle l'envers du décor, expose les outils et les ressorts utilisés pour orchestrer l'information. Cela passe la plupart du temps par la mention récurrente des « écrans » comme mode d'accès, annonçant le caractère médiatique de ce qui suit, comme dans le passage cité précédemment où Remy se trouve happé par les images des tours s'effondrant à l'hôpital. Avant de commencer la description des images et des émotions qu'elles suscitent chez le personnage, la narration prend soin de mentionner que la télévision est fixée sur un pilier, donnant l'impression qu'elle surplombe le personnage, le dominant ainsi ; puis elle se rapproche de l'écran « clignotant » avant d'entrer dans le vif des images. Inaam Kachachi utilise le même procédé pour introduire l'annonce des attentats du World Trade Center et les images liées à l'affaire d'Abou Ghraïb. Mais dans d'autres passages plus détaillés, toute la description de la scène passe par l'agencement des outils filmiques, comme chez Don DeLillo, lorsque Lianne tombe sur la partie de poker à la télévision :

Elle tomba sur un tournoi de poker à la télé. Il était dans la pièce à côté, en train de passer au crible un véritable tombereau de courrier accumulé. Elle vit trois ou quatre tables, en plan éloigné, avec des spectateurs assis entre elles, regroupés çà et là dans une lugubre lumière bleuâtre. Les tables étaient légèrement surélevées, et les joueurs immergés dans une lueur fluorescente et courbés dans une tension mortelle. Elle ne savait ni où cela se passait, ni quand, et elle ne savait pas pourquoi la méthode habituelle ne s'appliquait pas, gros plans sur les pouces, les jointures, les cartes, et les visages. Mais elle regardait. Elle coupa le son et observa les joueurs assis autour des tables tandis que la caméra balayait la salle et elle se rendit compte qu'elle s'attendait à apercevoir Keith. Les spectateurs étaient

She came across a poker tournament on TV. He was in the next room scanning a landfill of accumulated mail. She saw three or four tables, in long shot, with spectators seated among them, clustered in pockets, in spooky blue light. The tables were slightly elevated, players immersed in a fluorescent glow and bent in mortal tension. She didn't know where this was taking place, or when, and she didn't know why the usual method was not in effect, close-ups of thumbs, knuckles, cards and faces. But she watched. She hit the mute button and looked at the players seated around the tables as the camera slowly swept the room and she realized that she was waiting to see Keith. The spectators sat in that icy violet light, able to see little or nothing. She wanted to see her husband. The camera saught the faces

assis dans cette lumière d'un mauve glacial, incapables de voir grand-chose. Elle voulait voir son mari. La caméra capturait les visages de joueurs jusqu'alors tenus dans l'ombre, et elle les scruta l'un après l'autre. Elle s'imagina en personnage de dessin animé, en cinglée absolue, se précipitant dans la chambre de Justin, échevelée, et le tirant de son lit pour le poster devant l'écran, afin qu'il puisse voir son père [...].¹

of players previously obscured and she looked closely, one by one. She imagined herself in cartoon format, a total fool, hurrying to Justin's room, hair flying, and dragging him out of bed and standing him up in front of the screen so he could see his father [...].²

La dimension sonore est évacuée de l'analyse de la scène puisqu'elle la coupe. En revanche, d'autres éléments essentiels à une analyse de séquence filmique sont pris en compte comme la lumière, trois fois mentionnée (« *blue light* » (« lumière bleuâtre »), « *fluorescent glow* » (« lueur fluorescente »), « *icy violet* » (« mauve glacial »)) ; les mouvements de caméra offrant une vue d'ensemble (« *the camera slowly swept the room* » (« la caméra balayait [doucement] la salle »)) puis un gros plan sur les joueurs (« *the camera saught the faces of players* » (« La caméra capturait les visages de joueurs »)). De plus, ce recours aux outils filmiques est justifié par la narration qui souligne le caractère inhabituel de telles méthodes : « *the usual method was not in effect, close-ups of thumbs, knuckles, cards and faces* » (« la méthode habituelle ne s'appliquait pas, gros plans sur les pouces, les jointures, les cartes, et les visages »). Mais cette disposition télévisuelle contamine l'univers du personnage, qui s' imagine en « *cartoon format* » (« personnage de dessin animé »), « *hair flying* » (« échevelée »). Lianne se met ainsi elle-même en scène en ayant recours aux mêmes outils, comme pour signifier le regard distancié qu'elle porte sur son existence. La publicité de Paul, dans *le Zéro*, est présentée sur le même mode. Il s'agit clairement d'une analyse filmique qui s'intéresse à la musique « stimulante », au mouvement de caméra qui va de l'extérieur de la maison à l'intérieur, se focalisant sur les enfants en train de manger leurs céréales. Les angles de prise de vue sont également étudiés, proposant notamment un plan du pompier et du policier en « contre-plongée » dans le but de les magnifier, « comme des super-héros »³. Enfin, l'agencement de l'arrière-plan ainsi que l'enchaînement entre l'émission précédente et cette page de publicité font l'objet d'une remarque.

¹ DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, op. cit., p. 256.

² DeLillo, Don. *Falling Man*, op. cit., p. 213.

³ Walter, Jess. *The Zero*, op. cit., p. 284-285. / Walter, Jess. *Le Zéro*, op. cit., p. 275.

Ces ressorts sont accentués dans un autre passage du roman de Jess Walter, lors du tournage de l'émission de télé-réalité rapportant l'histoire de Gus et d'April :

« Attendez une minute. » Une femme corpulente portant un jean et une banane bourrée à craquer fit irruption dans le salon d'April. « Ecoutez, c'était formidable, mais on n'a pas tout compris. Vous pouvez répéter les dernières répliques ? » Remy et April étaient assis dans le canapé, en face d'un jeune homme [assis sur une chaise] penché en avant, comme s'il s'apprêtait à leur révéler quelque chose. [...]

Derrière lui, un homme avec une caméra de télévision sur l'épaule et une ceinture à outils autour de la taille s'activait pendant que la femme à la banane manipulait les fils électriques et l'équipement audio. Les lumières baignant la pièce étaient aveuglantes.

« On la refait avec vous deux dans le même plan », dit joyeusement la femme à la banane. *Renâitre des cendres* était inscrit au dos de leurs coupe-vent. « C'était fabuleux, Gus. Vraiment bouleversant. »

Gus sourit malgré lui avant de reprendre une expression neutre. « Ok, dit la productrice à la banane. Dès que je vous donne le signal, je veux que vous répétiez tout ce que vous venez de dire. Exactement comme la première fois. Avec le même naturel. »¹

“WAIT. WAIT.” A stout woman wearing jeans and a bulging fanny pack came into April’s living room. “Look, that was great, but we didn’t quite get it. Do you think you could repeat that exchange?” Remy was sitting on the couch with April, across from a young man sitting on a chair in front of them, leaning across his knees as if he were breaking something to them. [...]

Behind Gus, a man with a television camera on his shoulder and a utility belt around his waist was scurrying to change positions as the woman with the fanny pack moved the power cords and a bundle of audio equipment. The lights in the room were blinding.

“We need to get this again in a two-shot,” said the fanny-pack woman cheerily. She and the cameraman both wore windbreakers reading *From the Ashes*. “That was amazing, Gus. Really powerful.”

Gus smiled in spite of himself and then worked to clear his face.

“Okay,” said the producer in the fanny pack. “When I say go, I want you two to repeat what you just said. Just like you did it before. Natural.”²

Le seul personnage à prendre la parole est la réalisatrice. Elle donne ses directives et félicite son acteur principal. Tout le passage tourne autour de ce personnage, les autres étant réduits au rang de figurants. Nous retrouvons les mêmes éléments que chez Don DeLillo : la lumière, la caméra, les fils électriques auxquels s'ajoute ici la prise de son. La mise en scène est l'objet central du passage, la rencontre entre April et son frère ne constituant que le prétexte à la mise en place de ce dispositif. La contradiction existant entre la nécessité de

¹ Walter, Jess. *Le Zéro*, op. cit., p. 203.

² Walter, Jess. *The Zero*, op. cit., p. 205-206.

répéter exactement les mêmes mots et le besoin de naturel accentue l'artificialité du procédé et en constitue une critique. L'usage de quelques termes d'exagération comme « *a bulging fanny pack* » (« une banane bourrée à craquer »), « *great* », « *amazing* », « *powerful* » (« formidable », « fabuleux », « bouleversant ») ou encore « *blinding* » (« aveuglantes »), renforce la dimension critique du passage, tout comme la dénomination de la réalisatrice par « *the fanny-pack woman* » (« la femme à la banane »), périphrase qui confère un aspect burlesque à ce personnage. Le changement d'expression de Gus renforce également l'artificialité de la scène, puisqu'il ne s'autorise finalement pas une émotion authentique mais cherche à retrouver le plus vite possible un masque de neutralité.

L'insistance sur le procédé de fabrication du matériau médiatique est également présente à propos des journaux papiers. En effet, lors de l'entretien avec Regina Barnhurst dans *Si je t'oublie, Bagdad*, la narratrice mentionne à deux reprises l'implication du journaliste qui insiste tout d'abord pour avoir l'histoire de Regina, puis qui « l'abandonne » car sa compassion envers les mères irakiennes n'est pas ce qu'il recherche. Le changement d'avis radical du journaliste relève du même paradoxe que la nécessité de la répétition naturelle chez Jess Walter. Il en va de même avec les « Portraits de Chagrin » décrits par April. Ils font l'objet d'un dialogue argumentatif entre April et Remy au cours duquel elle souligne l'absurdité du contenu évoqué dans cette rubrique ainsi que leur grand nombre. Leur production est de fait présentée comme industrielle, et leur objectif artificiel. April ne comprend pas ce qu'elle est censée ressentir à la lecture de ces paragraphes, et Remy lui transmet la version de l'opinion publique : ces portraits sont censés faire en sorte que le lecteur se sente vivant. Quant aux rubriques nécrologiques traditionnelles, que ce soit chez Don DeLillo ou bien Laila Halaby, la disposition et le style employé sont présentés comme signes distinctifs du propos. Leur contenu importe peu, seule leur présence au milieu des pages est essentielle.

La mise en scène radiophonique est beaucoup moins évidente, notamment parce que le média est moins présent. Toutefois, le passage le plus développé sur le sujet dans le roman de Laila Halaby ouvre et clôt la scène sur la mention du bouton de scan des stations, ce qui rappelle la mention des écrans de télévision dans les autres romans. Le discours médiatique est toujours introduit, annoncé, d'une manière ou d'une autre. Cette insistance sur les procédés de mise en scène pousse le lecteur à confronter le discours médiatique avec le discours fictionnel selon le degré d'authenticité de l'un et de l'autre.

5.2. De l'autre côté du miroir : artificialité médiatique et authenticité fictionnelle

La présence régulière des médias au sein de la fiction propose une autre version de l'événement qui sert de base à l'intrigue. Ainsi, deux visions différentes du même sujet se confrontent dans l'ouvrage. Alors que le discours médiatique est mis en scène dans l'inauthenticité de la neutralité avec laquelle il est censé transmettre la réalité, la fiction revendique, par la nature même de son statut, la part d'imagination et d'invention qu'elle contient. De prime abord, l'artifice serait un outil prioritairement fictionnel permettant d'immerger le lecteur dans l'univers créé. Toutefois, ce que ces textes suggèrent pose la revendication d'artificialité de la fiction comme authentique, offrant alors une voie plus efficace pour approcher la réalité de l'événement. Celui-ci fait toujours l'objet d'une reconstruction, quel que soit le mode de mise en récit adopté. L'exposition des rouages médiatiques par la fiction révèle ce qui d'ordinaire demeure caché et qui permet de demander l'adhésion du spectateur. C'est ainsi qu'un renversement de perspective se produit. Seul le roman de Jess Walter travaille abondamment ce point dans trois passages différents : la scène de tournage de l'émission de télé-réalité, la perception onirique de son environnement par Remy à la fin, et la série policière diffusée juste avant la publicité de Paul.

Une fois de plus, c'est à travers le personnage de la réalisatrice que ce renversement est exprimé, car elle énonce un paradoxe dont elle ne semble pas avoir conscience :

« Écoute, April, je comprends tout à fait que tu ne te sentes pas vraiment à l'aise. Je suis avec toi. Je respecte ce que tu ressens. Et je ne veux pas que tu fasses quelque chose qui te donne l'impression d'être bidon. Ce serait trop glauque. Tu sais pourquoi on appelle ça *télé-réalité* ? Tu sais pourquoi ? Parce que c'est beaucoup mieux quand c'est... *réel*. Plus c'est réel, mieux c'est. C'est la devise de notre émission. On prend des histoires tragiques et on permet au public de les comprendre de l'intérieur. » [...] « Essaye juste d'être aussi naturelle que possible. Serre-le dans tes bras. Pleure si tu en as envie. Le plus important c'est que tu fasses comme si on n'était pas là. Agis comme une personne normale dans ce genre de

“Look, April, I totally get your discomfort. Totally. And I respect it. In fact, I don't want you to do anything that makes you feel phony. That would be creepy. Do you know why we call it “reality”? Do you? Because it's best when it's...real. The realer the better. That's what our show is about. Taking these stories of tragedy and letting people inside.” [...] “Just try to be as natural as possible. You know, give him a hug. Cry if you want to. The most important thing is that you act as if we're not here. Just do exactly what a normal person would normally do... when seeing your last living sibling for the first time since your sister... died such a horrible, unbearable death. This is reality; what we want is real

situation... tu revois le dernier membre de ta famille pour la première fois depuis la mort... si atroce et insupportable de ta sœur. C'est la réalité, on veut des vraies émotions. »¹

emotions.»²

Les termes « *real* » et « *reality* » sont employés à cinq reprises dans ce bref passage, marquant l'insistance de la réalisatrice sur ce qui est l'essentiel de leur émission. Leur démarche se base sur une compréhension de « l'intérieur » des histoires individuelles qu'ils sélectionnent, visant de fait l'immersion du « public » dans l'intimité des personnes. La compréhension alors de l'événement ne passe plus par sa mise à distance mais par l'exposition aux yeux de tous des détails des plaies qu'il a ouvertes. La deuxième partie de la citation est principalement composée de phrases injonctives qui définissent la vision de ce que sont des « *real emotions* » pour la réalisatrice. Elle qualifie la mort de March avec des termes appartenant au registre pathétique (« *a horrible, unbearable death* »). Elle en appelle également à une norme émotionnelle qui aurait cours dans de telles situations, qui nécessiterait un contact entre les deux personnages et l'expression visible de leur peine par des larmes. De nouveau, ce discours contient le paradoxe entre authenticité et artificialité puisqu'elle lui demande de « faire comme si », c'est-à-dire de simuler. Retraçant l'histoire d'April tout au long du roman, nous arrivons au constat que ce n'est que dans l'intimité de sa relation avec Remy que celle-ci peut exprimer ses sentiments les plus sincères et laisser libre cours à sa propre façon de vivre l'événement. Qu'il s'agisse de cette scène avec son frère, de l'entretien qu'elle a avec l'avocat qui cherche à la persuader de jouer la veuve éplorée pour pouvoir obtenir une pension conséquente, ou encore lorsqu'elle se trouve avec ses collègues, elle porte toujours un masque, il y a toujours une distance qu'elle impose entre elle et les autres. Une distinction importante s'effectue entre les scènes sociales et les scènes intimes. La fiction, n'ayant aucune prétention à la réalité la plus fidèle, cherche ainsi à reconstruire ce que pourraient être les sentiments d'un personnage ayant une telle histoire et donne alors au lecteur l'impression de s'en approcher bien plus près que toutes les tentatives médiatiques. Ce passage avec Gus illustre la déviance médiatique de la télé-réalité, alors que la scène finale qui voit Remy refusant de se réveiller dans son lit d'hôpital, analyse explicitement le trouble engendré par l'événement face à la question de l'authenticité médiatique :

¹ Walter, Jess. *Le Zéro*, op. cit., p. 204-205.

² Walter, Jess. *The Zero*, op. cit., p. 207.

Les rêves télévisés évitaient adroitement les épisodes désagréables, ils allaient de la mort aux clips en survolant l'information sans informer personne. Ils sautaient d'une chaîne à l'autre, d'un emplacement à l'autre, d'une tragédie déchirante à une comédie absurde, avec les rires enregistrés pour seule différence. Un jour, il rêva que deux hommes débattaient pour savoir si le rebond de popularité du président était entièrement dû au récent démantèlement d'une cellule terroriste, durant lequel quatre des cinq membres avaient été tués et où une seule des bombes avait explosé... Sur un quai de gare quasiment vide... ne tuant que six personnes... dont le poseur de bombes... et blessant grièvement un officier de police à la retraite...¹

The televised dreams were especially clever the way they could skip away from anything unpleasant, go from death to music videos, and pass on information without informing. The way they could jump from channel to channel, from site to site, from wrenching tragedy to absurd comedy, with only the laugh track to differentiate them. One day he dreamed two men debating whether the recent bounce in the President's popularity was entirely due to the recent victory over a terrorist cell, in which four of the five members were killed and only one bomb was detonated... on a mostly empty train platform... killing only six... including the bomber... and severely wounding a retired police officer -²

Les émissions télévisuelles sont tout de suite rejetées dans le domaine onirique, et l'énumération des variétés d'émissions existantes souligne leur non-sens. La dimension sélective de ce qui peut être abordé insiste sur le fait que l'objectif premier n'est pas l'information mais le divertissement. Il ne faut aborder que des choses agréables et ne jamais creuser un sujet. Ainsi la télévision passe de thème en thème (*skip away*). Le parallélisme grammatical entre « *channel to channel* », « *site to site* » et « *wrenching tragedy to absurd comedy* » crée un rythme rapide de passage entre deux extrêmes conférant un aspect nihiliste au contenu puisqu'une tragédie ne diffère en rien d'une comédie, mis à part les rires artificiels qui sont enregistrés. La deuxième partie de la citation est centrée sur le récit de l'attentat commis par Jaguar, marqué par des vides, des non-dits, des manques, symbolisés par l'usage des points de suspension et proposant une toute autre version que celle que le lecteur vient de parcourir. La version médiatique restaure l'ordre social, réservant le beau rôle au président qui est remonté dans les sondages, et présentant les agents infiltrés comme de véritables terroristes. Enfin, la part active jouée par Remy est totalement occultée, le reléguant au rang de policier à la retraite. Ainsi le discours médiatique est-il présenté comme mensonger et manipulateur.

¹ Walter, Jess. *Le Zéro*, op. cit., p. 313.

² Walter, Jess. *The Zero*, op. cit., p. 325.

Toutefois, la situation n'est pas si simple, car bien que Remy dénonce la vacuité des émissions de télévision, il prend aussi conscience que son fonctionnement correspond exactement à la manière dont se déroule sa propre vie¹. Les dimensions se fondent, la télévision dénoncée comme mensongère se retrouve comparée à la vie menée par le personnage, ce qui la ramène dans une certaine forme d'authenticité. Toutefois, la dualité du personnage ainsi que la passivité que la narration lui attribue laissent supposer que ce que vit Remy n'est pas « sa » vie mais celle que les circonstances et la société lui ont imposée. La haine et le dégoût qu'il éprouve le poussent à considérer qu'il existerait deux Remy dont l'un ne lui correspondrait pas du tout, et qui serait alors une hallucination, un rêve. D'autre part, le dernier passage qui s'interroge sur le rapport entre fiction et réalité concerne la diffusion d'une série policière juste avant la publicité de Paul. Le dispositif, fictionnel ici, est de nouveau exposé à travers la mention de la musique qui bat le rythme, de l'ouverture de la « scene », des « *regular detectives* », des mouvements de caméra (« *The camera panned down [...] The camera looked up to the window [...]*² »), de la structure de l'épisode ainsi que de l'avancement de l'intrigue. Toutefois, le contenu résumé par Remy et les propos parfois rapportés au discours direct témoignent d'une adéquation complète entre le sujet de la série et le roman que le lecteur est en train de lire. Cette coïncidence entre la vie menée par Remy jusqu'ici et l'histoire présentée dans la série trouble le personnage qui voit sa propre existence rejouée sous ses yeux. Bien que la revendication de l'émission d'être « *ripped from the headlines* / le reflet cru de la réalité³ » soit énoncée de manière ironique, c'est le seul passage télévisé qui corresponde en tout point à ce qui constitue la réalité du personnage principal, même dans l'onomastique puisque l'inspecteur s'appelle « Denny », donnant lieu, d'ailleurs, à une coquille dans la traduction qui remplace ce nom par celui du personnage principal. Une certaine ambiguïté est cependant maintenue car il n'y a que Remy qui perçoive cette ressemblance, aucun autre personnage ne prête attention à la série, ni même Paul, qui ne fait pas le lien entre la demande de filature que Denny fait auprès de l'inspecteur qui vient le chercher à l'aéroport et celle que Remy a formulée auprès de lui quelques pages auparavant.

¹ « [...] the television skipped happily from rising poll numbers to the winners of ballroom dancing competitions, from a double date between teenagers to men worrying about the rate of inflation. And Remy recognized that this had been his condition. This was what life felt like. This. », *Ibid.*, p. 325.

« [...] la télévision zappa gaiement de sondages en hausse aux vainqueurs d'une compétition de danse de salon, d'un rendez-vous entre deux couples d'adolescents à un panel d'hommes préoccupés par le taux d'inflation. Et Remy reconnut sa maladie. C'était à ça que ressemblait sa vie. À ça. », Walter, Jess. *Le Zéro*, *op. cit.*, p. 313.

² Walter, Jess. *The Zero*, *op. cit.*, p. 283. « La caméra piqua du nez [...] puis se redressa vers la fenêtre [...]. », Walter, Jess. *Le Zéro*, *op. cit.*, p. 274.

³ Walter, Jess. *The Zero*, *op. cit.*, p. 283 / Walter, Jess. *Le Zéro*, *op. cit.*, p. 274.

Toute la stratégie narrative du roman repose sur cette confusion entre réalité et fiction, qui demeure même à la fin, laissant au lecteur le soin de trancher sur la question ainsi que sur l'avenir de Remy. L'ambiguïté intradiégétique contenue notamment dans cette scène peut s'appliquer au niveau extradiegétique, poussant le lecteur à se demander si l'œuvre de fiction qu'il a entre les mains ne lui permet pas plus authentiquement d'approcher l'événement dont il est question. L'histoire de Brian Remy, avec ses doutes, ses flous et son artificialité revendiquée par le statut générique de l'œuvre propose une image pluridimensionnelle et mouvante de l'événement, là où les productions médiatiques cherchent à en construire une image inattaquable.

Certes, seul le roman de Jess Walter représente aussi explicitement cette ambiguïté, mais le choix de la surexposition du dispositif médiatique dans tous les autres ouvrages étudiés aboutit au même résultat. L'événement traumatique est d'une telle ampleur que toute tentative pour l'aborder de front semble rejeter la réalité dans le domaine onirique, particulièrement celui du cauchemar.

*

Le discours médiatique sur l'événement est omniprésent dans les œuvres qui abordent les attentats du 11 septembre 2001. Bien qu'il fasse l'objet de passages brefs, il ponctue régulièrement les récits. La narration lui attribue ainsi un pouvoir sur le spectateur, à travers les images télévisuelles et la puissance de certains discours radiophoniques. Les mots deviennent un prétexte pour exposer la forme médiatique qui est disséquée par la narration, exposée aux yeux du lecteur dans le détail de ses rouages. Une critique de son fonctionnement et de ses objectifs se construit alors, dénonçant sa revendication de véridicité. Il est présenté comme le vecteur privilégié du récit héroïque de l'événement qui s'institue en version majoritaire. Le discours médiatique cherche à obtenir une certaine emprise sur son audience, immergeant celle-ci dans l'événement. Rappelant les propos de Carol Gluck, le récit héroïque n'est pas le fait d'un individu particulier, ni d'une instance particulière, mais d'une multitude de voix plus ou moins anonymes. Si le discours médiatique est le vecteur privilégié de ce récit, c'est à cause de sa capacité à accueillir plusieurs points de vue, plusieurs voix de natures différentes en son sein. Certes, ce sont surtout des voix individuelles et populaires qui ont fait l'objet de l'analyse jusqu'à présent, posant le journaliste comme marionnettiste de ces informations, mais les médias offrent également l'opportunité à des instances plus officielles de diffuser leur propre version. Ainsi, les formes de discours d'autorité, qu'il s'agisse d'une

autorité religieuse ou bien politique, sont transmises de manière importante à travers les médias, même si ce n'est pas leur seul moyen de communication.

III. Les discours d'autorité : des formules incantatoires

Les discours d'autorité proviennent d'instances qui cherchent à influencer l'individu dans son expérience de l'événement pour peser sur la forme que prendra le récit. Ils sont tous à visée argumentative et relèvent de l'oral. Toutefois, leur efficacité est relativisée par la manière dont les fictions les représentent. En effet, ces discours sont souvent rapportés de manière parcellaire par un personnage qui les accueille, ce qui détruit l'efficacité d'une structure progressive qui se trouve découpée. Ils sont le plus souvent moqués, caricaturés, présentés comme des formules incantatoires vides de sens, dont le pouvoir de persuasion résiderait simplement dans leur martelage ainsi que dans leur sonorité. Les discours émis par les organisateurs des cellules terroristes, tout comme ceux produits par les instances politiques en place sont des discours d'autorité. Les fictions usent des mêmes outils pour les représenter, mais transmettent deux images quelque peu différentes. Les propos des instances gouvernementales sont dénoncés car ils trahissent la fragilisation effective de leur fondement par l'attentat terroriste, ce qui n'est pas le cas de ceux des cellules terroristes. Ceux-ci sont entourés d'une aura mystérieuse, nécessitant la possession de certaines clés pour les comprendre. Leur image est plus mensongère, insidieuse, que faible.

Tous deux ont une fonction de rassemblement et d'endoctrinement. Les discours des politiques cherchent à obtenir l'adhésion de l'opinion publique aux actions qu'ils souhaitent engager et les cellules terroristes doivent motiver leurs troupes pour s'assurer qu'elles iront bien au bout de leur mission. Ils cherchent tous deux à toucher le sentiment d'appartenance de leurs auditeurs à un groupe et jouent sur cette appartenance.

1. Les discours des politiques

Apparus après les premiers commentaires journalistiques sur les attentats du 11 septembre 2001, ils n'en nourrissent pas moins le récit héroïque de l'événement. Le politique

est mis à mal par les actions terroristes dont l'efficacité vient remettre en cause la leur. Ils ont ainsi besoin de retrouver du crédit auprès de la population en adoptant une position ferme et en énonçant un plan d'action. Comme le terrorisme est une forme de guerre, c'est en guerrier que les instances se placent. Cette rhétorique est présente chez Jess Walter au travers des propos du « Boss ». Ce personnage est ainsi désigné par sa fonction, il apparaît très peu dans le roman mais se trouve aux commandes des opérations comme celle que mène Remy en souterrain. À double visage, c'est lui qui décide de l'image que prennent les événements et qui valide le plan d'action réel. C'est un personnage qui se trouve un peu à distance, possédant un certain charisme tout en donnant l'impression d'être un homme de paille. Le lecteur a accès à ses propos à partir des entretiens qu'il mène avec Remy, des interventions télévisées qu'il réalise mais aussi des affiches et slogans exposés dans les bureaux administratifs et dans le Hangar de JFK où sont collectés, triés, analysés et archivés tous les morceaux de papier provenant du site de *Ground Zero*. Ils sont présentés à la fois comme des vérités incontestables, des programmes idéologiques et des slogans à caractère presque publicitaire. Cette triple dimension crée un côté burlesque qui est renforcé par l'absurdité de certains propos énoncés avec l'usage du registre tragique :

La grande difficulté de la tâche incombant aux Docs en faisait un service essentiel. Le Boss l'avait rappelé devant le Congrès, lors des briefings matinaux et des émissions de prime time. Ses paroles avaient été adoptées par l'administration et répétées en boucle sur les chaînes d'information : *Rien n'est plus important que de récupérer les archives de notre commerce, la preuve de notre place dans ce monde, de la solidité de notre économie, de nos emplois et de nos vies. Si nous ne dressons pas un bilan fondamental de ce que nous avons perdu, si nous ne réunissons pas tous les documents pour qu'ils retrouvent leur place, cela signifie que les forces liguées contre nous ont déjà gagné. Elles ont. Déjà. Gagné.*¹

The very difficulty of the Doc's job was what made it so essential, as The Boss had testified before Congress and later on the morning talks and prime-time panels, his words adopted by the administration and repeated every few minutes on cables news: *There is nothing so important as recovering the record of our commerce, the proof of our place in the world, of the resilience of our economy, of our jobs, of our lives. If we do not make a fundamental accounting of what was lost, if we do not gather up the paper and put it all back, then the forces aligned against us have already won. They've. Already. Won.*²

L'importance cruciale accordée à la collecte des papiers en fait l'enjeu essentiel de l'affrontement, suggérant que la réussite de ce travail permettrait de gagner la guerre contre le

¹ Walter, Jess. *Le Zéro*, op. cit., p. 29.

² Walter, Jess. *The Zero*, op. cit., p. 19.

terrorisme. Ainsi, ce ne sont pas les vies humaines qui sont mises en avant, mais les traces du fonctionnement économique de l'administration. Cette priorité est absurde au regard de l'ampleur de l'événement et contribue à créer le ton ironique du passage. Celui-ci est renforcé par la manière dont les propos du Boss sont introduits avant d'être rapportés tels quels. En effet, la chaîne de transmission ainsi que la mention de la répétition mécanique des propos leur donne du poids mais un poids irrationnel, purement mimétique. Ce sont d'abord les instances décisionnelles qui sont abordées puis le mot d'ordre est transmis à l'administration toute entière qui se charge de la relayer auprès des médias. Ces mots sont alors rapportés et répétés, devenant une sorte de formule incantatoire sans sens précis, mais dont la force réside dans son omniprésence.

Nous retrouvons une représentation similaire dans le roman de Lynne Sharon Schwartz, *L'écriture sur le mur*, où il n'est plus question d'un Boss mais du « *President* » dont les propos horripilent le personnage principal, Renata, qui est bibliothécaire et qui se passionne pour le langage. Elle note l'usage fautif de certaines constructions syntaxiques, l'omniprésence de ces discours sur les médias télévisuels ainsi que le non-sens de certains de ces propos.

Une évolution de la narratrice face au discours politique s'observe chez Inaam Kachachi. En effet, elle explique le rôle des discours politiques dans son engagement militaire, dont la répétition effrénée lui a servi pour son dossier de candidature dans lequel elle a retranscrit « la formule martelée par *Fox News* : il s'agissait d'une mission d'intérêt national. [Elle] était une combattante aspirant à aider son gouvernement, ses concitoyens, son armée, notre armée américaine qui allait là-bas pour abattre Saddam et libérer un peuple qui avait bu l'amertume jusqu'à la lie.¹ » Cependant, son expérience en Irak lui fait adopter un autre regard sur le discours politique qui, lui, n'a pas changé. Ce renversement est visible dans le manque de considération qu'elle porte à deux visites officielles qui ont lieu au moment de Noël : celles de Condoleza Rice et de Donald Rumsfeld². Le discours politique est présenté

¹ Kachachi, Inaam. *Si je t'oublie, Bagdad*, op. cit., p. 20.

[...] كنت أقول مثلما "فوكس نيوز"، إنني ذاهبة في مهمة وطنية. جنديّة أتقدم لمساعدة حكومتي وشعبي وجيشي، جيشنا الأميركي الذي سيعمل إسقاط صدام وتحرير شعب ذاق المُرّ."، كحه جي، *الحفيادة الأميركية*، ص. 18.

² "وصلني إيميل، صباح العيد، من مالك الحزين في الموصل. أخبرني أن كوندلي تروور معسكر الغزالي، وقد تشاطروهم وجبة ديك الحيش التقليدية. في المساء عاد وكتب لي أن وزيرة الخارجية تناولت الغداء مع زعماء المنطقة الكرديّة وممّرت على الجنود مرور الكرام. ثم وصل رامفيلد في "سوربرايز" آخر. بابا نويل يتبع ماما نويل. عرفنا بوجوده من التلفزيون. قيل لنا إنه اجتمع بالضباط في الطابق العلوي. ولم يكن يسمح للمتّرجمين بالصعود إلى هناك. ترك زميل لبنانيّ موقعه وصعد لكي يرى وزير الدفاع. تمكّن من التقاط صورة معه. في الأيام التالية راح يتباهى بالصورة أمامي:

. لو أنك صعدت معي لكنت أخذت صورة مثلها...

comme manipulateur et mensonger. Il relève de la dimension spectaculaire de la représentation de l'événement, présente également dans le discours médiatique¹.

Le discours patriotique et paranoïaque du gouvernement n'est pas directement transcrit dans le roman de Laila Halaby, mais il apparaît dans les actes d'un personnage, Jack Franks, ancien marine, qui soupçonne Jassim de ne pas être celui qu'il prétend. Sur cette suspicion, il l'a déjà signalé au FBI et décide de continuer à le surveiller. Les propos du Président viennent lui donner bonne conscience :

Il avait déjà parlé de lui à son ami du FBI, Samuel. Deux fois. Continuera à le tenir au courant, comme l'avait suggéré Samuel. Il n'avait aucun grief envers Salwa ni Jassim, il sentait juste que quelque chose n'était pas à sa place, n'était pas comme elle devrait être. *Nous vivons dans des temps effrayants*, se raisonnait-il. *Mon devoir numéro un est d'aider à la protection de mon pays. Le président a insisté sur ce point, il a dit que c'était notre travail d'être en alerte face à des comportements suspects, d'aider la police, d'être les yeux et les oreilles de la communauté. De plus, s'il s'avère que si ce n'est rien, aucun mal n'aura été fait à qui que ce soit. Bon sang, si tu dois vivre dans ce pays, tu dois te soumettre aux règles d'ici.*

Jack n'avait pas besoin de voir plus loin que l'action qu'il était en train de mener. Pour la première fois depuis des années, il se sentait investi d'une responsabilité noble et vitale, ce qui le rendait ainsi important et altruiste.

He had already talked to his FBI friend Samuel about him. Twice. Would continue to keep him posted, as Samuel had suggested. He harbored no ill will toward either Salwa or Jassim, just felt that not everything was in its place, was as it should be. *These are some scary times we live in*, he reasoned to himself. *My number-one duty is to help protect my country. The president said that specifically, that it is our job to be on alert for suspicious behavior, to help the police, to be the eyes and ears of the community. Besides, if it turns out to be nothing, then no harm done to anyone. Dammit, if you're going to live in this country, you're going to have to abide by the rules here.*

Jack had no need to see beyond the act of what he was doing. For the first time in years he felt armed with a righteous and vital responsibility and therefore important, selfless.²

. لست في حاجة لها... "Put it in your ass", كچه جي، الحفيادة الأميركية، ص. 161.

« Le jour de Noël, j'ai reçu un e-mail de Mossoul ; c'était Malek le triste qui m'informait que « Condie » venait en visite au camp de Ghuzlani pour partager avec les soldats la traditionnelle dinde. Le soir, il m'a écrit de nouveau pour me dire que finalement, la secrétaire d'État avait dîné avec les commandants des provinces kurdes et que les soldats étaient passés à l'as. Puis, deuxième « surprise », Rumsfeld a débarqué chez nous. Après la mère Noël, le père Noël... Mais nous n'avons appris sa présence que par la télévision. On nous a dit qu'il s'était réuni avec les officiers à l'étage supérieur, où les interprètes n'étaient pas autorisés à se rendre. Un collègue s'est néanmoins débrouillé pour monter – il tenait à voir le ministre de la Défense. Il a réussi à prendre avec lui une photo qu'il s'est employé, les jours suivants, à me mettre fièrement sous le nez.

- Si tu étais venue avec moi, tu aurais pu prendre une photo comme celle-ci...

- Pour en faire quoi ? Put it in your ass... », Kachachi, Inaam. *Si je t'oublie, Bagdad*, op. cit., p. 181.

¹ La question de la société du spectacle sera abordée dans la troisième partie.

² Halaby, Laila. *Once in a Promised Land*, op. cit., p. 173.

Jack se sent personnellement chargé d'une mission de surveillance de la part du président. Le discours politique cherche ainsi à susciter la paranoïa pour obtenir l'adhésion de l'opinion publique aux actions mises en place et utilise notamment l'interpellation individuelle comme outil argumentatif. L'usage du terme « *suspicious behavior* » a été déjà mentionné lors d'une scène se déroulant dans un grand magasin où Salwa et Jassim faisaient des achats. Une jeune caissière a signalé Jassim à sa supérieure car elle trouvait qu'il avait un « comportement suspect ». L'écart entre le malaise de Jassim dû à sa situation avec Salwa et à l'accident de voiture dans lequel il a été impliqué, et l'image que les autres ont de lui pointe les stéréotypes dont sont pétris les personnages ainsi que l'omniprésence des injonctions politiques sécuritaires.

Les personnages porteurs de ces discours politiques ne sont jamais des personnages principaux de l'intrigue et ne sont pas individualisés dans leur dimension personnelle. En effet, ils ne sont construits que par la fonction qu'ils incarnent et qui justifie les propos qu'ils tiennent. Ils ne semblent être que des marionnettes, des voix et des corps prêtés pour l'occasion, ils ne possèdent aucune consistance. Sur le modèle du « Boss » dans *Le Zéro*, nous retrouvons le Président de Lynne Sharon Schwartz et de Laila Halaby, ou encore le politique comme instance-personnage chez Don DeLillo. En revanche, le personnage du secrétaire d'État à la sécurité intérieure chez John Updike est construit quelque peu différemment. La parole ne lui est directement donnée que lors de son passage télévisé durant lequel il annonce l'augmentation du degré de dangerosité pour certaines zones et il n'apparaît plus physiquement au cours de l'intrigue. C'est à travers sa secrétaire, belle-sœur du conseiller d'orientation d'Ahmad, que le lecteur a accès à ce personnage à la fois secondaire et primordial puisqu'il jouera un rôle dans l'arrestation d'Ahmad. Curieusement, il n'est pas avant tout présenté à travers la fonction qu'il occupe mais sous l'angle de l'homme fragile qu'il est aux yeux de sa secrétaire qui adopte aussi une posture maternelle vis-à-vis de lui, à défaut de pouvoir incarner l'amante. Ainsi, elle le présente à sa sœur comme un homme surchargé de travail, se dévouant corps et âme au peuple états-unien, subissant une forme de lassitude, de fatigue voire de désespoir par moment. Il ressemble à un petit garçon sur les épaules duquel pèse un poids trop lourd à porter. Cette représentation décrédibilise quelque peu la fonction politique qu'il incarne, l'humanise tout en la fragilisant. Cette posture est tout de même critique lorsqu'on la met en relation avec l'attitude qu'il adopte après son annonce télévisée, témoignant plus de sa préoccupation pour sa cote de popularité et pour ses finances que pour la réelle menace qu'il prône. Le personnage représentant le politique possède

également un peu plus d'épaisseur chez Wajdî al-Ahdal, à travers l'ambassadeur Wilson et le tyran. De fait, ils ne sont pas fragilisés comme chez John Updike, mais sont construits comme des calculateurs, des manipulateurs, des marionnettistes, plus ou moins habiles. Le tyran fonctionne par l'affirmation de son autorité et par le recours à la peur, alors que l'ambassadeur travaille en sous-main, intrigue dans l'ombre pour défendre ses intérêts. Le roman nous donne alors accès à leurs pensées, chose qui ne se produit pas dans le reste du *corpus*.

L'absence prédominante de consistance des personnages politiques va à l'encontre de ce que remarque Christian Salmon sur la pratique du *storytelling* dans la politique états-unienne depuis Reagan¹. Selon lui, l'efficacité d'un discours politique ne repose plus sur la pertinence du programme énoncé, ni sur les éléments de rhétorique utilisés, mais sur la qualité de l'histoire racontée². George W. Bush a été élu en 2001 sur son histoire individuelle, marquée par son combat contre son alcoolisme, et sa réélection de 2004 doit beaucoup à sa posture de sauveur des États-Unis face au terrorisme, que ses conseillers « *spin doctors* » ont construite en orchestrant des histoires individuelles du 11 septembre 2001 :

Selon Evan Cornog, « le 11 septembre a mis en avant un nouveau grand récit, et Bush et son équipe ont su adroitement capter cette nouvelle ligne narrative [*storyline*], de la même manière qu'en 2000 ils avaient construit une campagne victorieuse à partir de la modeste histoire personnelle du candidat. Le thème de la souffrance et de la rédemption a été central dans les deux cas. Dans la vie de Bush, l'histoire de sa lutte victorieuse contre l'alcool a rendu sympathique une figure qui aurait pu aisément être perçue comme celle d'un enfant gâté [...] De même, le drame du 11 septembre a permis à Bush de mettre en avant un récit manichéen de la lutte entre le bien et le mal ».³

Cette mise en scène d'histoires n'est pas représentée dans les fictions du *corpus*, qui justement exposent le vide qui se cache derrière, en fragmentant les propos des politiques et en les filtrant par le biais d'un personnage. En revanche, la mention de *Fox News* dans le

¹ Salmon, Christian. *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris : La Découverte, 2007.

² « La capacité à structurer une vision politique non pas avec des arguments rationnels, mais en racontant des histoires, est devenue la clé de la conquête du pouvoir et de son exercice dans des sociétés hypermédiatisées, parcourues par des flux continuels de rumeurs, de fausses nouvelles, de manipulations. Ce n'est plus la *pertinence* qui donne à la parole publique son efficacité, mais la *plausibilité*, la capacité à emporter l'adhésion, à séduire, à tromper [...]. Le succès d'une candidature ne dépend plus de la cohérence d'un programme économique et de la pertinence des solutions proposées, ni même d'une vision lucide des enjeux géostratégiques ou écologiques, mais de la capacité à mobiliser en sa faveur des grands courants d'audience et d'adhésion... Si l'art du roman constituait une forme d'énonciation paradoxale de la vérité qu'Aragon définissait comme un « mentir vrai », les *spin doctors* pratiquent le storytelling comme un art de la tromperie absolue, un « mentir faux » si l'on peut dire, une forme nouvelle de désinformation. », *Ibid.*, p. 137.

³ *Ibid.*, p. 139. Salmon cite Evan Cornog, *The Power and the Story. How the Crafted Presidential Narrative has Determined Political Success from George Washington to George W. Bush*, New York : Penguin Press, 2004, p. 250.

roman d'Inaam Kachachi comme biais d'information de Zeina sur l'affaire d'Abou Ghraïb, participe à la dénonciation de cette forme de discours politique, puisque cette chaîne est connue pour être fondée sur le principe du *storytelling* au détriment de l'authenticité de l'information qu'elle traite¹. La mention de ce média ne crée pas seulement un effet de réel, elle laisse sous-entendre au lecteur que l'affaire d'Abou Ghraïb est une histoire bien ficelée, présentée de manière à susciter des émotions tranchées chez les téléspectateurs, ce que les échanges véhéments entre les collègues de Zeina traduisent.

Christian Salmon insiste également sur la dimension religieuse de la stratégie de communication de George W. Bush, qui ne vise pas le caractère pragmatique de ses auditeurs mais leur foi. Cette dimension religieuse favorise le *storytelling*, qui est un peu plus visible dans la représentation des discours des cellules terroristes, reposant principalement sur une thématique et une rhétorique religieuses.

2. Les discours des cellules terroristes

Face aux discours des instances politiques, les romans proposent d'entendre ceux des cellules terroristes, travaillant surtout en amont de l'événement. Poursuivant le même objectif, elles utilisent également une forme de diabolisation de l'ennemi, puisant leur justification principalement dans les textes religieux. Alors que le gouvernement cherche à éveiller la haine de l'autre présenté comme dangereux et agressif, les cellules terroristes passent avant tout par la pitié en présentant des vidéos d'enfants perdant leur vie à cause des agissements de l'ennemi, ou bien en insistant sur l'oppression que celui-ci opère sur des populations présentées comme plus faibles. Ainsi Mahi Binebine mentionne l'usage de vidéos montrant des enfants qui deviennent des martyrs dans le cadre de l'endoctrinement des protagonistes :

La télévision était branchée sur une chaîne qui diffusait en boucle les massacres des musulmans. Et je peux vous dire qu'à l'intérieur de nous ça bouillonnait. Le petit garçon palestinien dans les bras de son père était mort cent fois. Et chaque fois qu'il mourait, nous avions les larmes aux yeux. Et la rage suintait de tous les pores de nos

¹ C'est ce que relate Christian Salmon dans une sous-section du chapitre 7 de son ouvrage mentionné ci-dessus, intitulée « Fox News, une mutation dans l'histoire des médias », p. 178-181. Il y rapporte les conditions de création de cette chaîne d'informations câblée fondée en 1996 par Rupert Murdoch et Roger Ailes, un des *spin doctors* de Reagan. Cette chaîne a basée sa stratégie sur le fait qu'aucune information télévisuelle ne pouvait être « vraie » et qu'il s'agissait d'offrir aux téléspectateurs une histoire à laquelle ils allaient adhérer car ils s'y reconnaîtraient.

corps crispés tandis que la boucle ressassait encore et encore la tuerie. On voyait les soldats surarmés qui tiraient à l'aveuglette sur les jeteurs de cailloux et nous voulions les étrangler. L'enfant était bel et bien mort et son père ne relâchait pas son étreinte, comme s'il était encore vivant. Comme si les cris stridents qu'il avait lancés quelques minutes auparavant déchiraient encore le vacarme des coups de feu et des gens affolés. Abou Zoubéïr disait qu'il fallait réagir. Le Prophète n'aurait pas toléré humiliations pareilles. Assis les jambes croisées devant le maître, je sentais le feu monter de mon ventre et embraser mes yeux. Un désir de vengeance me tordait les boyaux. Nous étions d'accord pour laver dans le sang notre honneur perdu. Nous n'étions ni des bras cassés, ni des lâches. Encore moins des serpillières sur lesquelles les mécréants hideux et les vendus de notre pays s'essuyaient les pieds.¹

Le dispositif médiatique est à nouveau mis en avant mais n'offre ici aucune distanciation possible, au contraire. Les images sont accompagnées des commentaires du « maître » ce qui propulse les spectateurs dans l'écran, aux côtés du père et de son fils. Ces personnages n'ont pas de nom et viennent ici symboliser l'innocence et la famille, ce que le narrateur et ses compagnons respectent. Les exagérations utilisées pour décrire la scène comme l'adjectif « surarmés » pour désigner les soldats, ou encore celui de « strident » pour qualifier le cri de l'enfant, permettent d'insister sur le *pathos* qu'elle éveille chez le narrateur et marquent l'absence de distance. La description de la montée de la haine et de la colère du narrateur laisse place ensuite à une appropriation des paroles d'Abou Zoubéïr par le narrateur lorsqu'il utilise le « nous ». L'usage d'histoires d'enfants martyrs est également présent chez Don DeLillo, à travers celle d'un soldat irakien qui a servi durant la guerre Irak-Iran. Il « raconte son histoire » à Hammad, le personnage de terroriste du roman. Nous retrouvons le *storytelling*, mais qui fonctionne de manière détournée. En effet, lorsque ce vétéran de guerre raconte son expérience, c'est pour dénoncer l'horreur de la guerre et sa vacuité. Mais Hammad fait de ces enfants des symboles, des icônes dont il doit suivre le modèle. De plus, à côté de cette histoire, Hammad apprend celle d'Amir, surnom de Mohamed Atta. Le choix de la focalisation dans le personnage d'Hammad et non de Mohamed permet de mettre à distance ce dernier, de le poser en figure aux yeux du jeune homme qui va puiser dans la fascination qu'il éprouve pour lui la motivation pour aller au bout de son acte. Nous n'avons que peu d'informations sur la vie de Mohamed, mais suffisamment pour qu'il incarne la piété, la rigueur et l'engagement. Les personnages de leaders terroristes ne sont jamais représentés par une focalisation interne dans le *corpus*, mais apparaissent toujours à travers le regard d'un autre personnage sur lequel ils acquièrent un certain pouvoir.

¹ Binebine, Mahi. *Les Étoiles de Sidi Moumen*, op. cit., p. 117.

Ainsi la fiction interroge la création de personnages charismatiques qui suscitent le culte d'un chef : Amir chez Don DeLillo, le Yéménite chez Salim Bachi, Charlie chez John Updike¹, ou encore Abou Zoubeïr chez Mahi Binebine. Tous ces personnages présentent des histoires personnelles exemplaires et héroïques, et possèdent les mêmes qualités morales que sont la rigueur, la droiture, la piété et la force de caractère. Seul le roman de Yasmina Khadra fait exception puisqu'il ne s'agit pas d'une personne mais d'un collectif. Ce sont les activistes palestiniens, dans la communauté qu'ils forment, qui incarnent un symbole du pouvoir qui peut être vénéré. Ici aussi, des histoires personnelles sont érigées en modèles, mettant en place un processus d'héroïsation. Alors que le discours politique utilise des figures de pompier, de policier, de citoyen quelconque pour en faire des sauveurs, les cellules terroristes valorisent les morts d'activistes dont l'image est transcendée pour qu'ils deviennent des martyrs, des personnes sacrifiées pour le bien commun. Dans le roman de Yasmina Khadra, chaque échange qu'obtient Amine avec des représentants de la cellule au sein de laquelle Sihem agissait, érige l'histoire de celle-ci comme un exemple, ils en font une icône, une sainte. Elle n'est plus Sihem, mais un symbole de la lutte². Son histoire est magnifiée et reprise dans les discours d'embrigadement.

Toutefois, ces discours sont toujours représentés comme trompeurs, manipulateurs, fonctionnant sur le mode de la promesse qui ne sera jamais tenue. C'est ce que souligne notamment le narrateur des *Étoiles de Sidi Moumen* lorsqu'il revient sur les prêches d'Abou Zoubeïr et toutes ses fausses promesses³. Les paroles de leur leader sont ici rapportées par Yachine au discours indirect, créant une certaine distance et permettant le commentaire sarcastique du narrateur sur leur authenticité. Il souligne le paradoxe entre un contenu tellement précis qu'on ne peut lui accorder rationnellement crédit et le pouvoir envoûtant de

¹ Le personnage de Charlie diffère un peu des autres car ce statut est une couverture, c'est en réalité un agent infiltré qui se fait passer pour un terroriste.

² Un exemple parmi d'autres dans cette réplique d'un jeune activiste qui tente d'expliquer le geste de Sihem à Amine : « Je n'ai pas connu ton épouse, et je le regrette. Ta femme aurait mérité qu'on lui baise les pieds. Ce qu'elle nous a offert, par son sacrifice, nous reconforte et nous instruit. Je comprends que tu te sentes floué. C'est parce que tu n'as pas encore réalisé la portée de son acte. Pour le moment, c'est ton orgueil d'époux qui rechigne. Un jour, tu finiras par afficher profil bas et là, tu verras plus clair et plus loin. Si ton épouse ne t'a rien dit au sujet de son combat, ça ne signifie pas qu'elle t'a trahi. Elle n'avait rien à te dire. N'avait de comptes à rendre à personne. Puisqu'elle s'en remettait à Dieu... », Khadra, Yasmina. *L'attentat*, op. cit., p. 156-157.

³ « Abou Zoubeïr nous a menti en nous promettant un accès direct au paradis. Il disait que notre part de géhenne, nous l'avions déjà subie à Sidi Moumen et que, par conséquent, il ne pouvait rien nous arriver de pire. Mieux, la foi qu'il nous instillait jour après jour forgeait le bouclier qui allait nous permettre de franchir les sept cieus pour atteindre la lumière. Il nous décrivait chaque étape, avec ses écueils, ses tentations, ses doutes et ses errances. À l'entendre, on aurait juré qu'il était mort dix fois et que dix fois il avait ressuscité tant il connaissait par le menu les détails du grand voyage, tant il y avait de vérité dans ses yeux quand il nous les relatait. », Binebine, Mahi. *Les Étoiles de Sidi Moumen*, op. cit., p. 86.

la propre conviction de cet homme qui se traduit par son regard. Ainsi ce ne sont pas le sens des propos qui parviennent à obtenir l'adhésion des personnages mais la manière dont ils sont véhiculés. À d'autres endroits, Yachine rapporte au discours indirect libre les propos d'Abou Zoubèir, diminuant la distance critique qu'il a acquise en tant que spectre face à ces paroles. Mais de nouveau, plus que le contenu, ce sont les qualités d'orateur du prêcheur qui sont mises en avant.

Les paroles des cellules terroristes sont rapportées via un personnage qui en est la cible. Nous retrouvons la même configuration chez John Updike lorsqu'Ahmad écoute les propos de l'Imam et qu'il ressent une certaine fausseté. La narration pose cela du côté du sentiment et non de la logique. Cette suspicion face à l'authenticité des propos de ses interlocuteurs revient régulièrement dans le roman de John Updike, comme lorsque Charlie commence à convaincre Ahmad de se rallier à sa conception des États-Unis :

« [...] [Ils n]ous prennent notre Dieu », ajoute Ahmad avec ardeur, interrompant son mentor.

Charlie le fixe une seconde, puis approuve lentement, comme s'il n'y avait pas pensé. « Oui, sans doute. Ils prennent aux musulmans leurs traditions, leurs sentiments, leur fierté, à laquelle tout homme a droit. »

Ce n'est pas exactement ce qu'Ahmad a dit, ça sonne un peu faux, un peu forcé, et c'est très éloigné du Dieu vivant, tangible, qui se tient à ses côtés, aussi proche que le soleil couchant qui réchauffe la peau de son cou.¹

“They take our God,” Ahmad says eagerly, interrupting his mentor.

Charlie stares for a second, then agrees slowly, as if this had not occurred to him. “Yes. I guess so. They take from Muslims their traditions and a sense of themselves, the pride in themselves that all men are entitled to.”

This is not quite what Ahmad said, and sounds a bit false, a bit forced and far removed from the concrete living God who stands beside Ahmad as close as the sunshine warming the skin of his neck.²

La reformulation de Charlie s'attache à la dimension communautaire qu'il entend dans l'affirmation d'Ahmad. Il reprend des arguments utilisés pour motiver des troupes car il fait appel à la culture et à l'honneur. La fausseté de cette interprétation est présente dans les pensées d'Ahmad qui la considère comme approximative, forcée et trop abstraite. Les propos de Charlie manquent d'authenticité et de profondeur pour son interlocuteur, ils revêtent les

¹ Updike, John. *Terroriste*, *op. cit.*, p. 193.

² Updike, John. *Terrorist*, *op. cit.*, p. 188.

sonorités des prêches. Ahmad cherche, lui, à exprimer une réalité très concrète d'une présence individualisée et profonde.

Chez Wajdî al-Ahdal, le discours intégriste est incarné par l'imam Mut'ab, présenté comme un manipulateur utilisant les autres protagonistes pour servir ses propres ambitions politiques. Il revendique une forte ascendance sur le terroriste Bandar Ibn Tahyamar, qu'il a forgé dans son intérêt, le retournant à la fois contre le Philosophe dont il a été un disciple, et contre l'ambassadeur Wilson.

Quant à Yasmina Khadra, il donne voix au discours direct à différents représentants de ces cellules : des imams, des combattants, et les implique dans un dialogue argumentatif avec Amine qui refuse d'entendre et d'adhérer à leurs arguments. S'instaure alors un dialogue de sourds au sein duquel le dernier recours des intégristes est de prôner l'impossible compréhension d'Amine qui, pour eux, ne fait plus partie de leur communauté. De nouveau nous retrouvons l'importance de l'appartenance à un groupe qui, lorsqu'elle ne fonctionne pas, donne lieu à un rejet.

Ainsi, les discours d'autorité reposent sur une rhétorique bipartite qui n'autorise pas l'entre-deux, alors que, justement, les personnages des œuvres se situent dans un entre-deux. Ces protagonistes se retrouvent assaillis par deux forces opposées qui leur offrent toutes deux le confort d'un point d'ancrage, l'illusion d'une solution simple. La narration est de fait critique face à ces propos et expose leur force incantatoire, leur pouvoir envoûtant qui réside plus dans leur rhétorique que dans la solidité de leur argument. La logique laisse alors place à la pitié et à la terreur, ressorts de la *catharsis*, à la colère et à la haine.

*

Les discours d'autorité, qu'ils relèvent du politique ou bien du religieux, ont recours à une forme de *storytelling* comme l'analyse Christian Salmon. Leur mode d'action ne se positionne pas alors du côté de la logique mais cherche à persuader l'auditoire du bien-fondé de leurs activités. Ils jouent sur la confusion entre les récits fictionnels instaurant un pacte de lecture et l'usage d'anecdotes comme arguments d'expérience, procédé du *storytelling* que pointe Christian Salmon¹.

¹ « L'essor du storytelling ressemble en effet à une victoire à la Pyrrhus, obtenue au prix de la banalisation du concept même de récit et de la confusion entretenue entre un véritable récit (*narrative*) et un simple échange d'anecdotes (*stories*), un témoignage et un récit de fiction, une narration spontanée (orale ou écrite) et un rapport d'activité. Les usages instrumentaux du récit à des fins de gestion ou de contrôle aboutissent ainsi à dénoncer le contrat fictionnel (qui permet de discerner la réalité de la fiction et de suspendre l'incrédulité du lecteur, le temps d'un récit) en imposant à des « lecteurs » transformés en cobayes ce que le management appelle des

Représentant leurs rhétoriques en cherchant à les mettre à distance, les fictions du *corpus* dénoncent cette confusion et suggèrent qu'un récit qui affirme sa fictionnalité est plus efficace et authentique que les discours d'autorité utilisant le récit de manière détournée. Cette dénonciation passe également par la juxtaposition de ces discours d'autorité avec ceux des victimes, des survivants, des personnages ayant perdu des proches.

IV. Les récits des victimes : des blancs

Construits surtout de silences et de monologues intérieurs, les récits de l'événement formulés par les victimes ne possèdent pas la dimension publique des discours médiatiques et d'autorité. Ils ont lieu surtout lors d'échanges individuels et ne semblent pas s'adresser principalement à l'interlocuteur présent. Ils doivent être, simplement, sans forcément être adressés à quelqu'un. Ils ne sont pas endossés par un personnage caractérisé par la fonction qu'il occupe mais sont produits par un personnage à plus forte densité qui possède un patronyme. Loin d'employer une rhétorique abstraite visant l'adhésion de l'interlocuteur, ces récits sont souvent effectués à la première personne du singulier et construisent un champ lexical de l'incompréhension et du doute. Le plus souvent, ils sont rapportés au discours direct, dans un souci d'exactitude et de respect, attribuant alors une importance primordiale à chacun de leurs mots et à leur agencement. Enfin, les blancs sont utilisés de manière significative, symbolisés soit par des points de suspension, soit par l'emploi de phrases courtes et de termes indéfinis. L'attention du lecteur est alors davantage portée sur ce qui n'est pas dit.

Une distinction est à opérer entre les œuvres états-uniennes et arabes du *corpus*. En effet, la présence des récits de victimes est beaucoup plus importante dans les premières que dans les secondes. La position différente des deux sphères culturelles par rapport aux attentats du 11 septembre 2001 explique en partie l'absence de récit de victimes dans le *corpus* arabe et sa prépondérance dans le *corpus* états-unien. Toutefois, les œuvres arabes sur d'autres attentats n'en proposent pas plus, faisant de ces récits l'objet inatteignable que poursuivent les personnages principaux. Les récits de victimes possèdent également ce statut dans les œuvres états-uniennes. En effet, leur apparition est attendue et toujours repoussée par la narration, ce qui en fait une sorte d'ombre planant sur l'intrigue. À côté de cette dimension fantomatique,

« expériences tracées », c'est-à-dire des conduites soumises à des protocoles d'expérimentation. », Salmon, Christian. *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, op. cit., p. 13.

la réalisation du récit engendre un dédoublement du personnage qui se trouve en dialogue avec lui-même, se regardant avec la distance qu'offre le processus mémoriel, au moment de l'émergence de l'événement. Par ce dédoublement, il recherche un moyen pour réconcilier celui qu'il était avec ce que l'événement a fait de lui. Ainsi, le récit des victimes ne possède aucune dimension argumentative mais interroge l'identité humaine, ce que le personnage semble avoir perdu dans la réalisation de l'événement.

1. Un récit fantôme toujours repoussé

1.1. Une confession douloureuse : Paul et April dans *Le Zéro*

Ces deux personnages sont les plus proches de Remy, point de focalisation de la narration. Régulièrement, les événements sont mentionnés lors de leurs conversations mais le récit est constamment repoussé. Paul joue sur l'héroïsme accordé aux policiers pour cacher sa culpabilité d'avoir fui le site, tandis qu'April encaisse la compassion que les autres lui expriment, alors qu'elle ressent de la haine envers son mari et sa sœur qui entretenaient une relation amoureuse derrière son dos.

Lorsque Paul révèle enfin à Remy sa véritable expérience de l'événement, son récit revêt les attributs de l'aveu, de la confession douloureuse. Sa petite amie l'a quitté et il ne comprend pas comment il en est venu à quitter sa femme et à tourner dans une publicité pour des céréales. Il a l'impression, tout comme Remy, que sa vie lui échappe. C'est dans cet état d'esprit qu'il revient sur le jour des attentats :

« La dernière fois que je t'ai vu ce matin-là, tu entrais dans l'une des tours. Tu te souviens de ça au moins ?

— Non.

— On n'arrivait pas à avoir quelqu'un à la radio, l'évacuation traînait de plus en plus. Y avait que de la fumée là-haut, et des gens qui tombaient, qui sautaient... T'as dit que t'allais y aller pour te rendre compte par toi-même et voir où ils en

“The last time I saw you that morning, you were going in. Do you remember that at least?”

“No.”

“We couldn't get anyone on the fuggin' radio and it seemed like the evacuation was slowing down. It was just smoke up there, and people falling, jumping... and you said you were gonna go in and get a visual, see where they

étaient avec l'évacuation. T'étais parti depuis un quart d'heure quand tout s'est cassé la gueule. J'étais persuadé que t'étais mort jusqu'à ce que je te voie cette nuit-là. »

Remy fouilla ses souvenirs, mais ils étaient vides.

« Parfois, je regrette de ne pas être entré, dit Guterak.

— Pourquoi tu dis ça ?

— Quand tout s'est effondré, j'ai vu ce pompier... c'était un petit bleu con comme ses pieds... il s'est mis à courir vers les tours. Je suis passé devant lui... je l'ai croisé, il y allait alors que moi, je fuyais. » Ses yeux brillaient. « Parfois, quand j'entends les gens prononcer le mot *héros*... j'en ai la nausée. [...] »¹

stood with the evacuation. You were gone fifteen minutes or so... when everything went to shit. I thought for sure we'd lost you, until I saw you that night.”

Remy searched his memory, but there was nothing.

“Sometimes I wish I'd gone in”, Guterak said.

“What are you talking about?”

“When it all started coming down, there was the fire phobie... stupid kid ran toward the thing. I passed him – he's running in while I'm running away.” Guterak's eyes glistened. “Sometimes I hear people use that word – hero – and I feel... sick.”²

L'usage des points de suspension ainsi que des tirets ménage un espace textuel pour le non-dit, pour le trauma, tout en exprimant la dilatation de l'instant, le parcours mémoriel qu'effectue Paul pour retourner à ce jour. Paul ne se perçoit pas en action mais décrit la scène, rapporte au discours indirect les paroles de Remy, juxtaposant les éléments sonores et visuels pour tenter de reconstruire un tableau complet, mais qui se révèle fragmentaire. Le choix du terme « *thing* » pour désigner les immeubles en feu et en train de s'effondrer souligne l'incapacité dans laquelle se trouve le personnage de nommer cet élément, à la fois parce qu'il est traumatique mais aussi parce qu'il n'est pas sûr de savoir ce que c'est réellement. Le parallélisme grammatical sur lequel est construite la phrase « *he's running in while I'm running away* » pose le Paul-narrateur comme témoin du Paul-acteur ce jour-là, fuyant la scène. Alors que le jeune homme entre dans le cadre, Paul en sort, ce qui clôt son récit de l'événement. L'impossibilité, pour Remy, de retrouver à cet instant un souvenir de ce jour pose le personnage comme une surface vierge prête à accueillir la version de Paul. Remy est un prétexte pour permettre à Paul d'effectuer son récit, un prétexte d'autant plus efficace qu'il ne peut pas entrer dans un échange, il ne peut que recevoir les paroles de Paul. Le changement dans l'usage des temps verbaux marque l'envahissement progressif du personnage par l'événement. En effet, le récit commence au prétérit et au passé continu mais la sortie du

¹ Walter, Jess. *Le Zéro*, op. cit., p. 296.

² Walter, Jess. *The Zero*, op. cit., p. 305-306.

cadre de Paul, elle, est racontée au présent continu. L'événement est alors présent, Paul ne parvient pas à conserver une certaine distance par rapport à ce jour-là. L'aveu de sa fuite arrive ainsi tardivement dans le roman et est préparé par le récit qui le place après la description sensorielle de la scène. Toutefois, aucune valeur salvatrice n'est accordée à cette confession qui ne soulage aucunement le personnage de la peine et de la culpabilité qu'il ressent. Bien qu'il ne s'agisse pas de culpabilité dans le cas d'April, la révélation qu'elle fait à Remy sur ce qui s'est produit ce jour ne lui apporte aucun réconfort.

Après maints refus, April finit par livrer son histoire à Remy, un matin, spontanément, à condition qu'il ne l'oblige plus jamais à en parler. Elle lui raconte qu'elle s'était réconciliée avec son mari la veille et qu'elle espérait pouvoir recoller les morceaux de leur mariage, lorsque le portable, que celui-ci avait oublié chez elle en partant au travail ce matin-là, sonna. Elle apprit alors que la maîtresse de son mari n'était personne d'autre que sa propre sœur, March. Cette confession est d'autant plus cruciale qu'elle apprend à Remy le réel emploi du temps de March et lui apporte la clé à sa mission-prétexte qui n'en devient que plus absurde :

Son regard se perdit dans la chambre, puis elle partit d'un rire amer. « Alors... j'ai raccroché. Je voulais dire quelque chose d'intelligent. Ou de méchant. Mais j'ai coupé le téléphone et je suis retournée me coucher. Je ne suis pas allée bosser. Et une heure plus tard, j'ai entendu des gens hurler dans mon immeuble... J'ai allumé la télévision et j'ai vu... » April commença à s'agiter, mais elle se contrôla. « Quand je pense à eux, là-haut, dans les derniers instants... Ensemble... je les déteste encore plus... Je leur en veux pour ça... parce qu'à la fin, ils étaient là l'un pour l'autre. »¹

She stared past him for a long time and then laughed bitterly. "So... I hung up. I wanted to say something clever. Or mean. But I just took the phone off the hook and went back to bed. I didn't go to work. And it was an hour later... I heard people screaming in my building and... I turned on the TV and saw –“ April began to buckle but caught herself. "I think of them... up there at the end... together... and I hate them most of all for that... that at the end, they had each other."²

Comme dans le récit de Paul, nous retrouvons l'usage des points de suspension et des tirets marquant le parcours mémoriel et ménageant un espace pour le trauma qui demeure dans le non-dit. La construction syntaxique vient remplacer le changement dans l'usage de

¹ Walter, Jess. *Le Zéro*, op. cit., p. 242.

² Walter, Jess. *The Zero*, op. cit., p. 247, 249.

temps verbaux pour marquer le pouvoir de l'événement sur le personnage. En effet, le passage est construit par une juxtaposition de phrases courtes, puis de propositions, de groupes prépositionnels et d'adverbes, qui repoussent sans cesse l'aveu de sa haine, pendant de la culpabilité de Paul. De nouveau, c'est par un sentiment considéré par le personnage comme inavouable que se clôt ce passage. Tout comme pour Paul, le récit d'April ne lui permet pas de surmonter sa peine ni son mal-être. Elle ne parvient pas à dépasser l'événement car même si l'événement en lui-même n'est pas actualisé par l'usage du présent, elle continue à ressentir de la haine pour le couple décédé ensemble.

Dans ces deux passages, Remy semble ignoré par les deux protagonistes plongés dans leur douleur et leur mémoire. Il reste silencieux, n'offre aucune réaction face à des récits qui ne lui sont qu'en partie adressés. Tous deux prennent la forme d'une confession qui touche principalement un sentiment inavouable, et non pas des éléments cruciaux dans la saisie de l'événement. La difficulté d'effectuer ce récit est représentée également par leur rythme lent et leur fragmentation dus aux points de suspension. Cependant, ils sont réalisés en une seule fois et ne sont jamais plus reproduits au sein du roman, contrairement à celui d'Oskar dans le roman de Jonathan Safran Foer.

1.2. Une reconstruction fragmentée : Oskar, son père et le répondeur dans *Extrêmement fort et incroyablement près*

Le récit d'Oskar est double car il contient à la fois celui de l'enfant et celui de l'absent à travers le répondeur. Contrairement au roman de Jess Walter, chez Jonathan Safran Foer le récit est complété au fur et à mesure de l'intrigue. Ainsi, il n'est livré dans son intégralité qu'à la fin, lorsqu'Oskar réussit à retrouver le propriétaire de la clé, celui qu'il pense être la dernière personne à avoir vu son père. Un système d'enchâssement est créé via le répondeur, témoin et archiviste¹ du récit de Thomas Schell, et boîte noire de l'expérience d'Oskar. Lorsque celui-ci finit par livrer son histoire, il se fait alors relais des paroles de son père, paroles qui nourrissent également son propre récit :

« Je pouvais pas décrocher. Voilà, je pouvais pas. Ça sonnait, sonnait, et je

“I couldn't pick up the phone. I just couldn't do it. It rang and rang, and I

¹ Cf. chapitre 1.

pouvais pas bouger. Je voulais décrocher, mais je pouvais pas. Le répondeur s'est déclenché et j'ai entendu ma voix. » [...]

« Il avait besoin de moi, et je pouvais pas décrocher. Je pouvais pas décrocher, voilà. Je pouvais pas. Tu es là ? Il l'a demandé onze fois. Je le sais, parce que j'ai compté. Ça fait un de plus que ce que je peux compter sur mes doigts. Pourquoi il arrêta pas de le demander ? Parce qu'il attendait que quelqu'un rentre à la maison ? Et pourquoi il a pas dit « quelqu'un ? » Y a quelqu'un ? « Tu », c'est seulement une personne. Peut-être qu'il arrêta pas de le répéter pour me donner le temps de devenir assez courageux pour décrocher. En plus, il y avait tellement d'espace entre les fois où il le demandait. Quinze secondes, entre la troisième et la quatrième, ça, c'est le plus long espace. On entend des gens qui crient et qui pleurent, dans le fond. Et on entend du verre qui se casse, c'est une des raisons pour lesquelles je me demande si les gens sautaient par la fenêtre. » [...]

J'ai demandé :

« Vous me pardonnez ?

— Si je te pardonne ?

— Oui.

— Parce que tu n'as pas réussi à décrocher ?

— Parce que je n'ai réussi à le raconter à personne. »¹

couldn't move. I wanted to pick it up, but I couldn't. "The answering machine went on, and I heard my own voice." [...]

"He needed me, and I couldn't pick up. I just couldn't pick up. I just couldn't. *Are you there?* He asked eleven times. I know, because I've counted. It's one more than I can count on my fingers. Why did he keep asking? Was he waiting for someone to come home? And why didn't he say "anyone"? *Is anyone there?* "You" is just one person. Sometimes I think he knew I was there. Maybe he kept saying it to give me time to get brave enough to pick up. Also, there was so much space between the times he asked. There are fifteen seconds between the third and the fourth, which is the longest space. You can hear the glass breaking, which is part of what makes me wonder if people were jumping. [...]

I asked him, "Do you forgive me?"

"Do I forgive you?"

"Yeah."

"For not being able to pick up?"

"For not being able to tell anyone."²

Contrairement au personnage de Remy, ce monsieur Black intervient dans le récit d'Oskar, lui posant deux questions, lui offrant une réponse et constituant un soutien pour le garçon lui permettant de terminer son récit. Ici, pas de points de suspension ni de tirets, mais une succession de questions, traduisant le désarroi et la douleur d'Oskar. La répétition de l'incapacité dans laquelle se trouvait Oskar de décrocher à cet instant représente le pouvoir de l'événement sur le personnage. La répétition est également du côté du père, dont la requête ne

¹ Foer, Jonathan Safran. *Extrêmement fort et incroyablement près*, op. cit., p. 428-430.

² Foer, Jonathan Safran. *Extremely Loud and Incredibly Close*, op. cit., p. 300-302.

sonne pas aux oreilles d'Oskar à partir du sens littéral du propos, mais comme un code, une formule visant à gagner du temps et à faire sentir sa présence. Comme pour Paul, Oskar n'était pas parvenu à effectuer ce récit parce qu'il tourne non pas autour d'un élément factuel de l'événement mais d'un sentiment à la fois de culpabilité et de rancœur vis-à-vis de son père. La structure du récit est la même que dans les deux précédents, c'est-à-dire qu'Oskar commence par relater les faits puis en vient, après un temps d'arrêt, à l'élément traumatique qu'il ne parvient pas à dépasser. Cependant, la mention du répondeur et du message de Thomas Schell est récurrente depuis le début du roman, mais ce n'est que dans ce passage que nous prenons connaissance d'un appel en présence d'Oskar. La voix d'Oskar se mêle à celle de son père dont les paroles (non retranscrites dans la citation mais présentes dans le roman) sont écrites en italique et isolées du reste du texte par des sauts de paragraphe. Le récit est alors double, laissant apparaître l'absent et le survivant. La résolution du récit sur la demande de pardon d'Oskar place le personnage de Black dans une posture paternelle, mais l'objet de cette demande décale l'enjeu de la révélation faite par le jeune garçon. Il ne cherche pas à résoudre le dilemme qui s'est présenté à lui le jour des attentats mais celui qui l'opprime et le tourmente au moment de la narration, l'impossibilité de mettre en mots, de livrer à quelqu'un d'autre son expérience.

1.3. Du constat d'impuissance du récit à sa disparition : *Les Étoiles de Sidi Moumen et L'attentat*

Le parcours mémoriel que propose l'œuvre de Mahi Binebine avance essentiellement vers le récit de l'événement. Le choix de la prosopopée donne de fait la parole au mort, à l'absent, et livre la version de l'événement qui hante les survivants car elle est de l'ordre de l'inaccessible. Toutefois, cette inaccessibilité n'est pas vraiment représentée, si ce n'est à travers la frustration qu'exprime le narrateur, à la fin, de ne pouvoir mettre en garde les vivants contre les séductions extrémistes. Le récit du mort est finalement assez classique, reprenant l'ordre chronologique qui place automatiquement l'émergence de l'événement à la fin. Proportionnellement, l'événement en lui-même prend une toute petite place au sein de l'intrigue, il se résume à quelques lignes qui viennent exprimer le pathétique de la situation. Le processus mémoriel aboutit à un constat d'absurdité de l'acte et d'une absence à soi-même

du personnage à cet instant. Il n'offre aucun soulagement, aucun dépassement possible du traumatisme puisque le narrateur ne trouve pas la paix et continue à errer dans les limbes, il n'accède ni au paradis, ni à l'enfer. Sa situation demeure inchangée et sa capacité à relater l'événement laisse celui-ci dans le non-sens. Ainsi le récit de l'événement, attendu depuis le début du roman puisque le lecteur connaît la situation du narrateur, n'aboutit pas à une résolution de l'intrigue, ne clôt pas le roman qui demeure ouvert sur la répétition cyclique de l'histoire avec la nouvelle jeunesse de la décharge vouée au même destin.

Ce récit disparaît totalement dans le roman de Yasmina Khadra. Il est ce après quoi court le personnage principal, sans jamais l'atteindre. N'étant pas sur place, Amine n'est pas en mesure de livrer un récit de l'attentat commis par Sihem. Quant à celui dont il est victime, il n'existe pas puisqu'il est livré au lecteur sous la forme des ultimes pensées du personnage. Le récit de victime est ce que recherche Amine sans jamais l'obtenir. Il est l'éternel absent, ce qui obsède les personnages car il incarne la clé de compréhension de l'événement. Mais c'est bien à cause de cette valeur qu'il ne peut advenir dans le roman de Yasmina Khadra, puisque l'événement terroriste joue de son incompréhensibilité.

Omniprésent, le récit de victime arrive plus vers la fin des œuvres constituant une forme de confession, d'aboutissement, à la fois recherché et craint. Lorsqu'il se produit, il instaure un dédoublement du personnage qui cherche, par son biais, à concilier deux versions de lui-même, à retrouver une partie de son identité perdue dans l'émergence de l'événement.

2. Récit de la fracture : dédoublement du personnage et recherche de l'humain

Les différents récits de victimes présentés précédemment témoignent d'une dialectique interne plus que d'un échange. En effet, les personnages qui prennent en charge le récit l'effectuent pour eux-mêmes et trouvent dans l'autre personnage présent le prétexte et la force pour parvenir au bout de ce parcours mémoriel¹. La structure commune des passages met en avant la progressivité du récit qui ouvre tout d'abord une fenêtre temporelle sur l'événement passé, offrant la possibilité au personnage de se contempler avec distance. Le personnage se dédouble ainsi, s'observant au moment de l'émergence de l'événement, recherchant ce qui a

¹ Pour le narrateur du roman de Mahi Binebine, l'autre est le narrataire à qui il s'adresse directement à différents endroits du récit. La présence d'un tiers semble nécessaire pour qu'il y ait récit, même si l'essentiel ne semble pas de transmettre l'histoire, mais seulement de la sortir de soi.

basculé dans l'histoire et dans son propre être. De fait, le point focal de l'observation glisse de l'événement à l'individu, au ressenti du personnage, qui contient la portée traumatique de l'expérience. Paul culpabilise d'être traité en héros alors qu'il a fui, April ne supporte pas la compassion qui lui est témoignée alors qu'elle hait ses morts, et Oskar culpabilise de ne pas être capable de raconter les dernières paroles de son père aux autres. Cette distanciation est encore plus évidente dans le choix de la prosopopée chez Mahi Binebine, puisque le narrateur contemple littéralement l'univers qui a été le sien, son statut de conscience flottante lui permettant de voyager à travers le temps. Les protagonistes exposent alors la différence entre ceux qu'ils étaient et ceux qu'ils sont devenus, cherchant dans leur récit le moyen de réconcilier ces deux versions d'eux-mêmes que l'événement a dissociées.

À l'opposé des récits héroïques véhiculés par les médias et les discours d'autorité, le récit des victimes met alors en avant la dimension humaine de l'événement, à la fois dans l'horreur de ce que peut l'homme et dans la douleur qu'il ressent. L'objet du récit de victime dans les passages travaillés s'éloigne de la dimension politique et sociale de l'événement pour se centrer sur les émotions humaines. Les personnages incarnant les victimes traumatisées sont construits comme des « inquiétudes bringuebalantes¹ », ils errent, paralysés par la crainte et l'incompréhension, dans l'attente de trouver ce qui leur permettrait de reprendre le contrôle de leur vie. Leur capacité à effectuer le récit de l'événement est posée par les œuvres comme le meilleur moyen pour atteindre ce but. Mais ce moyen est également déceptif puisque les personnages qui parviennent finalement à construire ce récit n'investissent pas plus facilement leur existence. La représentation fictionnelle des récits de victimes insistent à la fois sur la difficulté de ces récits, et sur leur efficacité : ils constituent d'une part la première étape pour faire face à l'événement mais ils constituent également un rempart face aux récits héroïques qui visent à uniformiser l'expérience de l'événement.

Dans cette perspective, l'absence de récit personnel de l'événement chez John Updike lors de la discussion entre Charlie et Ahmad à propos des tours du World Trade Center pointe la volonté de Charlie de demeurer dans une dimension politique face à l'événement et de récuser toute implication humaine qui pourtant trouble Ahmad. Celui-ci met en avant la multitude de morts innocents de toutes origines confondues, ce à quoi Charlie rétorque par un discours guerrier qui pose toute personne travaillant dans les tours comme des agents de l'impérialisme économique-financier états-unien. L'insertion de récits de victimes dans les

¹ Expression empruntée à Jess Walter qui sera expliquée dans la troisième partie.

œuvres ménage donc une place à l'humain dans l'événement terroriste et lui confère une primauté sur la dimension politique qui, elle, n'est présentée que comme l'instrumentalisation de l'événement pour justifier d'autres actions.

*

Au cours de son travail sur l'usage du *storytelling* en politique et en management, Christian Salmon en vient à citer l'article de Don DeLillo mentionné dans l'introduction, « *Dans les ruines du futur* » :

« Aujourd'hui, le récit du monde appartient à nouveau aux terroristes », écrivait quant à lui Don DeLillo après les attentats du 11 septembre, dans un article d'Harper's Magazine. Une formulation qui peut paraître ambiguë prise hors de son contexte et qui ne signifie pas que le récit dominant serait celui des terroristes, mais que le mode narratif lui-même est devenu terroriste, tout à la fois un régime de fiction et de terreur inscrit dans un champ symbolique où s'affrontent des représentations et des contre-représentations narratives inspirées par la terreur. Le sociologue Jeffrey C. Alexander ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme : « La violence terroriste doit être analysée [...] comme une forme d'action symbolique particulièrement horrible dans un champ performatif complexe. [...] Et la réponse américaine à cette terreur [comme] une contre-représentation qui continue à structurer les pratiques culturelles de la politique américaine au niveau national et international. »¹

Il insiste ainsi sur l'importance de la narration dans le phénomène terroriste, autant dans sa préparation que dans sa réception et ses conséquences. Les représentations des diverses formes de récits et de discours qui se côtoient au sein des œuvres mettent en perspective leur importance dans l'affrontement qui se situe au cœur de l'action terroriste et interrogent leurs valeurs et objectifs. Les discours médiatiques et d'autorité sont ainsi critiqués pour leur omniprésence, leur poids et leur non-sens, alors que les récits de victimes se font plus rares mais obsèdent l'intégralité des romans qui les livrent comme un trésor, un secret bien gardé, une clé pour avancer. S'opposent de fait une instrumentalisation de l'événement par le langage qui devient une arme, et l'insistance sur un enjeu fondamental de cette bataille : l'humanité.

Dans cette résistance de l'événement à sa propre mise en récit, la fiction utilise un autre ressort que la représentation des différents discours de l'événement, elle puise dans son histoire une manière oblique de l'aborder. L'Histoire et l'histoire littéraire offrent alors des expériences similaires et des mises en récit d'événements traumatiques plus distanciés dans le

¹ Salmon, Christian. *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, op. cit., p. 196, citant DeLillo, "In the Ruins of the Future", *Harper's Magazine*, décembre 2001, p. 33-40, et Alexander, Jeffrey C.. « From the depths of despair: performance, counterperformance and « September 11 » », *Sociological Theory*, vol.22, n°1, mars 2004, p. 88-105.

temps qui vont servir de filtres pour aborder l'événement immédiat. Le chapitre suivant se centre sur l'étude des relations intertextuelles construites dans les œuvres du *corpus*. L'historique de la notion de terrorisme qui a été mené en ouverture de ce travail concorde avec certaines relations qu'entretiennent les œuvres du *corpus* avec des textes et des auteurs du XIX^e siècle. D'autre part, la violence et l'absurdité contenues dans l'attentat terroriste trouvent également un écho dans les écrits liés aux guerres mondiales du XX^e siècle et dans une poétique fragmentaire d'un auteur comme Kurt Vonnegut. Enfin, la dimension religieuse érigée par les discours des cellules terroristes suggère un intertexte avec une rhétorique de ce type. Ainsi, dire l'événement dans tout son dynamisme et sa résistance à sa mise en récit passe également dans le recours à la littérature générale.

CHAPITRE 4 : LES DÉTOURS IMPOSÉS PAR L'ÉVÉNEMENT : UNE RUSE INTERTEXTUELLE

Les procédés d'intertextualité à l'œuvre dans les œuvres du *corpus* sont variables mais participent tous d'un besoin de détour pour aborder l'événement trop immédiat, d'une forme de métatextualité qui s'interroge sur les possibles pouvoirs de l'écriture face à un événement traumatique, mais aussi d'une forme de revisitation du passé dans le but de transcender le présent et de pouvoir se projeter dans l'avenir. Abordant ainsi diverses dimensions (thématique, éthique, poétique) des œuvres, travailler l'intertextualité permet également de remettre en cause l'exceptionnalité du traitement des attentats du 11 septembre 2001 que l'on pourrait leur attribuer. Cela nous amènera enfin à interroger les valeurs de l'événement terroriste dans l'économie narrative des œuvres du *corpus*.

L'événement se laisse difficilement saisir et le langage risque d'en offrir une image figée qui ne peut lui correspondre. Le dynamisme de la transtextualité de Genette permet d'approcher l'événement en mouvement, de tenter de rétablir une sorte de médiation par le biais d'une interrelation avec d'autres textes.

Développée en premier lieu par Julia Kristeva¹ à partir du concept de dialogisme de Mikhaïl Bakhtine, la notion d'intertextualité se positionne en décalage par rapport à l'analyse des sources, proposant de ne plus concevoir la relation entre les textes selon leur chronologie d'écriture, mais selon les échos qu'auteur et lecteur peuvent dégager. Cette approche dynamique de la relation entre les textes perdure et s'enrichit des études de Roland Barthes, Michel Riffaterre, Jean Bessière, Gérard Genette et d'autres². Les enjeux d'une telle approche touchent aussi bien aux questions de la référentialité et de l'identité textuelle qu'à celles de la critique des sources et du rôle du lecteur comme interprétant.

Sophie Rabau rappelle que bien que la relation des textes au monde et des textes entre eux soit source de polémique, les théoriciens contemporains considèrent ce débat comme vain, proposant de concevoir l'un et l'autre comme une même entité renvoyant à la réalité du sujet auteur et lecteur.

¹ Kristeva, Julia. *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil, 1969.

² L'ouvrage de Sophie Rabau sur la question publié dans la collection « Corpus » de chez Gallimard Flammarion permet d'avoir une vue d'ensemble sur les problématiques et enjeux liés à l'intertextualité. Cf. Rabau, Sophie. *L'intertextualité, op. cit.*

Le lecteur acquiert une position privilégiée dans la construction des réseaux intertextuels, notamment chez Jean Bessière ou Roland Barthes ou encore chez Michel Foucault qui soulignent le fait que l'expérience de lecture se construit de notre propre bibliothèque et active ainsi les réseaux intertextuels selon ce que l'on connaît et repère comme écho. D'autre part, Michel Riffaterre affirme que le lecteur n'a pas besoin d'être érudit pour sentir les relations intertextuelles d'un texte, il y a une forme d'instinct dans ce repérage, et il ajoute que c'est le rôle du critique, du « professeur » de vérifier et confirmer la nature concrète de ces relations. Jean Bessière propose également de voir dans l'utilisation d'un élément d'intertextualité une première forme d'interprétation qui le pose comme métonymie de l'hypotexte, et comme vision de l'auteur-lecteur, qui prendra une nouvelle signification pour le lecteur de l'hypertexte.

Avec Nelson Goodman, Sophie Rabau aborde la question de l'identité du texte qui est questionnée par la pratique intertextuelle : Nelson Goodman défend l'identité littérale d'un texte (c'est-à-dire les mots qui le constituent) face à l'identité sémantique (c'est-à-dire le sens qu'il véhicule), alors que Jorge Luis Borges s'inscrit dans la position inverse. Il fait de tout texte un hypotexte potentiel car des choix narratifs ont été faits au détriment d'autres pistes qui demeurent inexplorées et qui constituent des points de départ potentiels pour un hypertexte : tout texte porte en lui la potentialité d'autres textes.

L'étude de l'intertextualité s'oppose à la critique des sources qui ne conçoit l'analyse des textes que dans la chronologie de leur écriture, dans une logique de filiation, alors que l'intertextualité propose de concevoir les textes en réseau, se nourrissant les uns les autres, les plus anciens étant porteurs de récits potentiels, les plus récents permettant de relire leurs prédécesseurs sous un autre angle. Ainsi, l'intertextualité construit un incessant va-et-vient d'un texte à l'autre, selon l'expérience de lecture et d'écriture mises en œuvre. Cette conception de la relation qu'entretiennent les textes entre eux est dynamique : le texte est ainsi en perpétuel changement, selon chaque nouvel hypertexte écrit et chaque nouvelle lecture effectuée avec un œil neuf.

Oscillant entre fonction définitoire et opératoire, la notion d'intertextualité devient un outil privilégié d'analyse notamment avec Gérard Genette et son *Palimpsestes*¹. Gérard Genette détermine cinq catégories de transtextualité : l'architextualité concerne les genres, la métatextualité se rapporte à un commentaire de la littérature sur elle-même, la paratextualité

¹ Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982.

regroupe tous les éléments qui tournent autour du texte, l'intertextualité est déterminée par l'insertion directe d'un texte dans un autre (citation, plagiat, allusion) et l'hypertextualité relève d'un rapport moins évident entre deux textes qui procède soit par transformation, soit par imitation. Toutefois, les relations intertextuelles construites dans les œuvres du corpus ne seront pas abordées selon la technique employée mais selon leur appartenance à une dimension thématique, poétique et éthique.

I. Dimension thématique : l'horreur et l'humain, de Joseph Conrad à Louis-Ferdinand Céline

L'attentat-suicide provoque la stupeur, l'horreur et l'incompréhension, questions qui ne sont pas neuves dans l'activité fictionnelle. En effet, les deux guerres mondiales et l'expérience de la colonisation ont poussé de nombreux auteurs du XX^e siècle à représenter ces thèmes par la fiction. L'humain est remis en question, poussant les auteurs à dénoncer l'horreur qu'inspire la nature humaine dans toute sa barbarie.

L'œuvre de Joseph Conrad, bien que produite avant la Première Guerre Mondiale, témoigne de craintes de cet ordre. Les ténèbres dans lesquelles s'enfoncent Marlow à la recherche de Kurtz, cet homme civilisé qui a choisi de vivre au milieu de tribus primitives et dont la vie se termine sur ces mots : « *The horror ! The horror !* ¹ », font écho à celles dans lesquelles Ms Verloc décide de plonger après avoir tué son mari responsable de la mort de son frère attardé mental², mais aussi à celles qui attendent Razumov lorsqu'il décide de révéler aux anarchistes qu'il a infiltrés ce qu'il est réellement³. À cette noirceur dans laquelle les personnages de Joseph Conrad s'enfoncent, nous pouvons ajouter celle de la nature humaine telle qu'elle est présentée par Louis-Ferdinand Céline dans le *Voyage au bout de la nuit*. Affirmant que la cruauté et la barbarie relèvent beaucoup plus de l'humain que de l'inhumain, l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline est convoquée pour cet horrible constat.

Une dernière relation construite autour du thématique, mais amorçant également les préoccupations de la dimension éthique, aborde la question de l'absurde. Alors qu'Albert Camus est convoqué pour son éthique, Joseph Heller est, quant à lui, appelé car il fait de

¹ Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*, London: Penguin Popular Classics, 1994, (1902), p. 100.

² Conrad, Joseph. *The Secret Agent*, London: Penguin Popular Classics, 1994, (1907).

³ Conrad, Joseph. *Under the Western Eyes*, London: Penguin Classics, 2007, (1911).

l'absurde le thème central de son roman *Catch 22*¹. Se déroulant au sein d'une base militaire dans une île du Sud de l'Italie durant la Seconde Guerre Mondiale, l'intrigue met en scène un groupe de soldats coincés par l'article 22 qui stipule que seuls les fous peuvent être rapatriés, mais que toute personne souhaitant être rapatriée ne peut pas être folle.

1. Joseph Conrad : thématique et filiation

Je relevais la tête. L'horizon était barré par un banc de nuages noirs et cette eau, qui comme un chemin tranquille mène aux confins de la terre, coulait sombre sous un ciel chargé, semblait mener vers le cœur même d'infinies ténèbres.²

Ceci constitue l'épigraphe du roman de Salim Bachi qui se trouve ainsi inscrit sous l'aura du célèbre ouvrage de Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*³, bien que seul le nom de l'auteur soit spécifié. Cette citation correspond à la toute fin du texte de Conrad et propose alors de voir dans le roman de Bachi une éventuelle continuité, qui insère *Tuez-les tous* dans un rapport de filiation avec *Au cœur des ténèbres*. Ce texte de Conrad rapporte le récit de Marlow, le narrateur, à propos de son expédition dans les profondeurs de la jungle pour ramener Kurtz, un occidental qui a décidé de vivre au milieu des tribus primitives. Les derniers mots de Kurtz (selon le narrateur) « *The horror ! The horror !* » construisent un nœud de langage, de mort et d'horreur⁴, que nous retrouvons dans le texte de Salim Bachi. Bien qu'utilisant une narration à la troisième personne du singulier avec une focalisation interne dans le personnage principal (et non pas l'usage de la première personne du singulier de Marlow), le terroriste de *Tuez-les tous* tente de témoigner de sa vie, de chercher à quel moment et pour quelles raisons il en est arrivé là, et de trouver éventuellement des raisons de ne pas perpétrer le crime qu'il est sur le point de commettre. Il est Kurtz plus que Marlow : il a quitté la « civilisation » pour entrer dans un monde intérieur primitif où il est confronté à sa part d'inhumain, avec l'expérience de la mort indicible. Il pourrait reprendre les mots prêtés à Kurtz au moment d'accomplir l'attentat : « L'horreur ! L'horreur ! » du « dernier homme »

¹ Heller, Joseph. *Catch 22*, London: Vintage Books, 2005 (1961).

² Bachi, Salim. *Tuez-les tous*, *op. cit.*, p. 9.

³ "I raised my head. The offing was barred by a black bank of clouds, and the tranquil waterway leading to the uttermost ends of the earth flowed sombre under an overcast sky – seemed to lead into the heart of an immense darkness.", Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*, *op. cit.*, p. 111.

⁴ Richard Pedot a écrit une étude éclairante sur ce texte de Conrad : Pedot, Richard. *Heart of Darkness de Joseph Conrad*, Nantes : Les Editions du Temps, 2003.

qui contemple son visage (celui de l'autre lui-même) dans les miroirs de la « salle du trône » que forment les tours jumelles :

Et le dernier homme pénétra dans la salle du trône où il vit des milliers de miroirs qui l'entouraient et reflétaient à l'infini ses multiples et effrayants visages.

Et l'Éternel dit : « Contemple ma face ! »

Le cœur horrible, il précipita l'avion sur les miroirs et entra dans la nuit noire et aveugle.¹

L'horreur emplit le cœur du terroriste au moment où il se trouve face à la mort et face à l'autre lui-même dont il contemple les diverses facettes « effrayantes ». Comme Kurtz qui avait quitté le monde civilisé et ne souhaitait absolument pas y retourner, le protagoniste de Bachi est « sorti de la Communauté² ». Il n'est plus partie prenante de la « société », de la « Communauté » qui correspond au « monde civilisé » de Joseph Conrad. Il a conscience qu'il va même aller plus loin, « je vais tuer des innocents, sortir de la communauté des hommes³ », il ne quitte pas seulement la société civilisée, mais la communauté humaine. Cette sortie est double, comme l'est son acte : il quitte la communauté humaine d'une part en mourant, mais aussi en laissant le dessus à sa part de cruauté humaine qui se manifeste dans l'attentat. L'enjeu de *Tuez-les tous* est différent de celui d'*Au cœur des ténèbres*. Cette différence passe par l'absence de médiation dans le roman de Salim Bachi face à la mort et à l'horreur, là où Marlow dévie l'enjeu de l'écriture sur l'importance de la démarche testimoniale⁴. L'expérience de l'horreur et de l'inhumain qu'a eue Marlow n'était pas directe, mais était médiatisée par le personnage mystérieux et charismatique de Kurtz, ainsi le personnage de Marlow est maintenu en vie là où le protagoniste du roman de Salim Bachi meurt. Cependant, l'absence de mention du titre à la suite de l'épigraphe peut être expliquée à la fois par la célébrité de l'ouvrage qui autorise l'auteur à se passer du titre, ou bien le lecteur peut y voir une manière de convoquer l'œuvre intégrale de l'auteur et pas seulement *Au cœur des ténèbres*. Ainsi, l'accent serait davantage sur la posture auctoriale et sur la dimension métonymique de l'œuvre citée qui viendrait représenter l'intégralité des textes de Joseph Conrad déjà placés en réseau.

¹ Bachi, Salim. *Tuez-les tous*, *op. cit.*, p. 153.

² *Ibid.*, p. 18, 20-21.

³ *Ibid.*, p.27.

⁴ Cette démarche correspond à un choix narratif que Conrad réutilise notamment dans *Sous les yeux d'Occident*, faisant du professeur de langues le lecteur du journal de Razumov et le témoin d'une partie de l'histoire.

Dans l'édition Harper Perennial de l'ouvrage de Jess Walter, *Le Zéro*, le texte romanesque est suivi d'un entretien avec l'auteur et d'une liste de ses influences parmi lesquelles figure en tête le texte canonique sur le terrorisme moderne : *L'agent secret* de Joseph Conrad. Grand voyageur à l'identité hybride, Joseph Conrad s'est beaucoup interrogé sur la condition humaine et sur les situations politiques de son époque. Trois de ses plus grands romans peuvent être étudiés en tant que trilogie politique : *Nostramo* (1904), *L'agent secret* (1907) et *Sous les yeux d'Occident* (1910). Parcourant l'Amérique du Sud, Londres et la Russie (sous un regard genevois), Joseph Conrad a construit d'une part des personnages qui s'interrogent sur leur condition et leur rôle politique, d'autre part des intrigues tragiques, pathétiques voire ironiques qui opposent intérêts personnels et intérêts collectifs. Déchirés entre la famille et la communauté, les personnages sont plongés dans un désespoir qui semble sans issue.

La prédominance accordée aux sentiments, au désespoir et au doute des personnages sur la froideur de la stratégie politique permet à l'auteur (notamment dans ses diverses notes d'auteur présentes soit au début, soit à la fin des textes selon les éditions) de se défaire des appellations de romans politiques pour souligner ses préoccupations psychologiques.

Les obsessions conradiennes qui prennent corps dans la trilogie mentionnée précédemment trouvent écho dans le texte de Jess Walter, *Le Zéro*. Bien que la présence conradienne ne soit pas explicite (contrairement à celle de Louis-Ferdinand Céline, Franz Kafka ou encore Albert Camus), *Le Zéro* met en scène des personnages et des intrigues dignes des romans de Joseph Conrad. Brian Remy est un policier victime de trous de mémoire et une sorte d'agent. Tout comme Razumov¹, Remy est victime d'une constante incompréhension de la part de son entourage : chaque fois qu'il tente d'expliquer son mal-être ou bien ses trous de mémoire, ses interlocuteurs considèrent son propos comme métaphorique et plein de sagesse. Tout le monde le prend pour un héros qui est entré dans les tours juste avant leur effondrement, alors qu'il s'horrifie des actions condamnables dont il est l'auteur dans le cadre de sa mission (tabasser, menacer, torturer, tuer des citoyens états-uniens). Tout comme Razumov, il est coincé entre sa mission pour le gouvernement et la femme dont il tombe amoureux mais qu'il approche tout d'abord pour des raisons professionnelles. Razumov éprouve de forts sentiments pour la sœur de Victor qui le croit être le meilleur ami de son

¹ Personnage principal de *Sous les yeux d'Occident*.

frère, mais il sait qu'il la perdra le jour où il lui révélera ce qu'il est réellement¹. Remy, lui, tombe amoureux d'April, la sœur de l'employée du World Trade Center sur qui il enquête. Ils entament une relation, mais April ne se doute pas qu'il cherche à travers elle, des informations professionnelles. Alors que Razumov finit par avouer son crime à Nathalia, la sauvant ainsi de ses propres griffes, Remy ne sait pas protéger April qui meurt dans l'attentat final dirigé contre Remy.

Razumov est un personnage tragique qui pense être victime de son destin : quoi qu'il fasse, il est toujours embarqué malgré lui dans des situations où il prend un rôle qu'il abhorre (dénoncer Victor Haldin, mentir à Nathalia, travailler pour Mikulin). De même, Remy finit par se détester et ne parvient pas à empêcher les mauvaises actions auxquelles il prend part (tabasser des Arabes-Américains, manipuler Jaguar et April). Razumov finit par révéler sa vraie mission aux anarchistes qu'il a infiltrés, défiant ainsi son destin et acceptant d'en payer les conséquences (il sera battu, deviendra sourd et infirme) ; Remy, lui, est blessé lors de l'attentat où April disparaît et décide de faire le mort dans son lit d'hôpital, de ne jamais plus ouvrir les yeux. Ni Razumov ni Remy ne sont des personnages de terroristes, mais ils y sont confrontés. Face à eux, ils sont tiraillés par une forme de répulsion mêlée à de la sympathie qui brouille leurs convictions.

Toutefois, l'influence revendiquée par Jess Walter ne trouve pas son origine dans *Sous les yeux d'Occident* (qui pourtant partage plus de points communs), elle vient de *L'agent secret*. Cette revendication s'explique par le statut de texte canonique sur le terrorisme moderne que *L'agent secret* a acquis au fil du XX^e siècle. *Le Zéro* s'inscrit ainsi dans la filiation de *L'agent secret* par la thématique traitée, en partie par la démarche adoptée (*L'agent secret* prend sa source dans un fait historique, un fait divers de l'époque), mais aussi par la réflexion sur la condition humaine qu'une telle thématique permet de développer.

La folie et le désespoir forment les deux concepts conclusifs de *L'agent secret*, venant hanter Ossipon par rapport au suicide de Winnie, vénérés par le Professeur comme deux forces capables de faire bouger les masses. Ces deux notions forment en partie l'arrière-plan du *Zéro* : Remy est désespéré par ses trous de mémoire et par la mission dans laquelle il est impliqué, il est désespéré de voir son fils agir comme si Remy était mort dans les attentats du 11 septembre 2001 ; April est désespérée de ne pas pouvoir surmonter la mort de son mari et de sa sœur dont elle avait appris la liaison le matin même des attentats. Remy se demande par

¹ Alors que Victor vient chercher refuge dans la chambre de Razumov après avoir assassiné le Président, Razumov lui refuse son aide, le dénonce et participe ainsi à son arrestation et son exécution.

endroit s'il n'est pas fou, tout comme le lecteur qui distingue les multiples niveaux de lecture possibles de ce texte, et comme l'entourage de Remy lorsqu'il tente d'expliquer son état physique et moral et que ses interlocuteurs ne parviennent pas à saisir son propos. Plus encore, la folie et le désespoir se manifestent également au niveau collectif. Jess Walter le formule clairement dans les carnets du roman dont des extraits sont publiés à la suite de la fiction :

Plus que tout ce que j'ai écrit, *Le Zéro* a pris sa forme de ces entrées de journal, alors que je m'évertuais à trouver une forme narrative pour une satire allégorique des conséquences du 11 septembre, de ce que je décrivais pour moi-même en 2003 comme ressemblant à « une folie collective, une rupture post-traumatique de la réalité ».¹

More than anything I've ever written, *The Zero* took shape from these journal entries, as I struggled to find a narrative shape for an allegorical satire about the aftermath of 9/11, about what I described to myself in 2003 as being like “collective insanity, a post-traumatic break from reality.”²

Cette « folie collective et cette rupture post-traumatique avec la réalité » sous-tendent toute l'écriture du roman de Jess Walter. Lorsque Remy (et le lecteur avec lui) prend conscience de la portée de sa mission réelle, il s'horripile de voir ce que les agences gouvernementales sont capables de mettre en place pour récupérer de la crédibilité auprès de la population. Alors qu'il se trouve dans la salle d'écoute au moment où son équipe prépare l'attentat fictif, il tente de dissuader ses collègues de poursuivre une opération qu'il considère comme de la pure folie :

« Quelqu'un doit faire quelque chose pour arrêter ça ! » hurla Remy.

Dave prit une gorgée du plus gros café que Remy eût jamais vu, un véritable seau de café surmonté d'un tas de crème chantilly. « Personne ne fait un geste avant que Jaguar se pointe avec la bombe.

— Ils ont une bombe ? » demanda Remy à Makhram. Les agents et les traducteurs parcouraient la pièce comme des fourmis sur un cornet de

“Somebody stop this!” Remy yelled.

Dave took a drink of the largest iced coffee drink Remy had ever seen, a pail of coffee and whipped cream. “No one does anything until Jaguar gets there with the bomb.”

“They have a bomb?” Remy asked Markham. He watched as agents and translators moved around the room like ants on ice cream.

“It's not much of a bomb threat

¹ Walter, Jess. *The Zero: P.S.*, op. cit., nous traduisons.

² Walter, Jess. *The Zero: P.S.*, op. cit., p. 8.

glace.

« Y a pas vraiment de menace d'attentat sans bombe, souffla Makhrum.

— On leur a refile une bombe ?

— Avec un faux détonateur, dit Makhrum.

— Vous êtes complètement fous, dit Remy. Ecoutez ! Il faut arrêter tout ça, hurla-t-il. Maintenant !

— OK, ça suffit ! Faites-le sortir d'ici, cria Dave sans même se tourner vers lui. T'as eu ta chance, Remy. Maintenant, laisse-nous faire notre travail.

— Vous êtes tous dingues ! » hurla Remy.¹

if they don't have a bomb," Markham said under his breath.

"We gave them a bomb?"

"The detonator isn't real," Markham said.

"This is crazy," Remy said. He yelled again, "Look! You've got to stop this! Right now!"

"All right! That's it. Get him out of here!" Dave yelled, pointing at Remy without looking back. "You had your chance, Remy. Now leave us alone and let us do our jobs."

"This is insane!" Remy yelled.²

Cette folie collective n'a cessé de s'intensifier tout au long du roman pour trouver son apogée dans cet instant fatidique. Le désespoir de Remy s'est accru en même temps que la folie collective. Le commentaire sur la taille du café de Dave contribue à accentuer la démesure de la situation. Le contraste entre les cris de Remy et les murmures de Makhrum souligne le décalage du personnage principal par rapport aux autres, tout comme l'emploi des termes « *insane* » et « *crazy* » par Remy, qui alors est beaucoup plus agité que les autres personnages.

La manipulation de Jaguar par Remy fait également écho à celle de Stevie par Verloc. Bien que Jaguar ne soit pas présenté comme un simple d'esprit, au contraire, nous apprenons à mots couverts qu'il a accepté de travailler avec Remy parce qu'il condamne l'extrémisme et qu'il ne souhaite pas que sa culture et sa religion soient assimilées à ces attentats. Comme Stevie, si Jaguar accepte de travailler pour Remy en tant que « chef » de la cellule terroriste fictive, c'est pour redresser une injustice :

Je racontais à mes étudiants que la compassion d'Allah est mentionnée

I used to tell my students that there are a hundred ninety-two mentions

¹ Walter, Jess. *Le Zéro*, op. cit., p. 302-303.

² Walter, Jess. *The Zero*, op. cit., p. 313.

cent quatre-vingt-douze fois dans le Coran. Alors que sa vengeance n'apparaît que dix-sept fois. Pourtant, c'est toujours la vengeance qui retient l'attention. Tout comme ici. Vous prétendez suivre les préceptes d'un prophète de pauvreté et de compassion alors que vous construisez des temples à la gloire du pouvoir et de la richesse. [...] J'ai compris que je m'étais trompé, durant toutes ces années. Peut-être que le pouvoir et la vengeance sont des valeurs pour lesquelles nous devrions ériger des temples. Nous nous émerveillons face à la foi fanatique d'un homme prêt à se faire sauter pour une cause. Mais imaginer son désespoir. Sa peur. Bien au-delà de ça, il y a quelque chose de séduisant... de primitif.¹

of Allah's compassion in the Koran. And only seventeen instances of his vengeance. And yet, it is always the vengeance that seduces. Just like here. You claim to follow a simple prophet of poverty and compassion and build temples celebrating riches and power." [...] "It occurred to me that I've been wrong all these years. Maybe power and vengeance...are exactly what we should build temples to. We marvel at the zealotry of a man who would blow himself up for a cause. But imagine, too, the desperation. The fear. And maybe even something alluring — something...primal.²

Nous retrouvons le désespoir chez Jaguar qui sait, à cet instant, qu'il va lui-même perpétrer un attentat-suicide. Cette conscience, Stevie, en revanche, ne l'avait pas. Sa mort est accidentelle et totalement absurde, alors que Jaguar donne un sens à son acte, il en contrôle le déroulement. Même si ses motivations resteront connues seulement de Remy, et que les médias choisiront de présenter cet acte totalement autrement (s'interrogeant sur le taux de popularité en hausse du président à cause de cette arrestation réussie, puisqu'une seule bombe a explosé en faisant quelques dommages collatéraux), Jaguar ne demeure pas moins maître de ses actes.

Nous avons dans les deux cas la mention du compte-rendu réalisé par les médias, télévisuels dans le cas de Jess Walter, papier dans le cas de Joseph Conrad. La manipulation de l'information est plus marquée dans *Le Zéro*, ce qui peut s'expliquer par la place croissante que les médias ont pris tout au long du XX^e siècle. Mais dans les deux cas, l'opinion publique ne saura jamais le fin mot de l'histoire, « Un mystère impénétrable semble destiné à peser à

¹ Walter, Jess. *Le Zéro*, *op. cit.*, p. 309.

² Walter, Jess. *The Zero*, *op. cit.*, p. 320-321.

tout jamais sur ce geste de folie ou de désespoir.¹ », qu'il s'agisse de l'attentat-suicide de Jaguar, de la mort accidentelle de Stevie ou encore du suicide de Winnie.

Jess Walter a choisi de mentionner dans le paratexte les influences principales de son œuvre, chose que les autres auteurs de notre *corpus* n'ont pas faite dans le cadre de la démarche éditoriale de leurs fictions.

Mises à part l'épigraphe qui ouvre le texte de Salim Bachi et la revendication d'influence de Jess Walter dans un entretien, la dimension intertextuelle entre l'œuvre de Joseph Conrad et celles du *corpus* est surtout d'ordre hypertextuel, relevant d'une certaine forme d'imitation qui passe par le thématique. L'angle d'approche de la question de l'attentat-suicide via l'individu et ses émotions face à des institutions politiques froides et sans pitié fait de l'horreur, de la manipulation politique et de la violence des thèmes centraux des œuvres du *corpus*.

La présence de Joseph Conrad est explicite et très forte dans ces deux romans appartenant aux *corpus* états-unien et arabe. Toutefois, nous pouvons retrouver certains traits récurrents dans les autres œuvres du *corpus*, bien que celles-ci ne mentionnent pas les œuvres de l'auteur britannique. L'horreur de la mort et de la dimension primitive, « in-humaine » de l'homme qui se manifeste dans l'attentat terroriste apparaît de manière atténuée dans *Terroriste* de John Updike, où Ahmad remet ses valeurs en question jusqu'au bout, avant de renoncer à faire exploser le camion qu'il conduit ; la confrontation à l'horreur est présente également dans *L'homme qui tombe* de Don DeLillo, représentée dans les performances de David Janiak, qui tente d'exprimer l'expérience de l'horreur autrement que par le langage articulé. Le besoin de témoigner que problématise très finement *Au cœur des ténèbres* se retrouve toujours chez Don DeLillo, dans les ateliers d'écriture que mène Lianne, tout comme dans la liaison qu'entreprend Keith avec une autre rescapée. Le témoignage est problématisé dans toute œuvre sur le 11 septembre 2001 qui s'interroge sur le deuil et le traumatisme subi. Concernant le *corpus* arabe, l'influence est moins évidente, voire absente. Nous pouvons retrouver un questionnement sur l'inhumanité de l'homme dans l'allégorie du ver de terre chez Wajdī al-Ahdal, ou encore une certaine forme de désespoir et de colère dans le texte de Nasri Sayegh, mais il semble qu'ils n'ont rien à voir avec les émotions étudiées chez Joseph Conrad. Les influences intertextuelles des textes arabes concernent plus l'autorité des grandes

¹ “*An impenetrable mystery seems destined to hang forever over this act of madness or despair.*”, Conrad, Joseph. *The Secret Agent*, op. cit., p. 246. Il s'agit d'une phrase tirée de l'article de journal annonçant le suicide de Winnie.

figures littéraires arabes et occidentales qui sera étudiée par la suite. Cependant, l'importance du texte de Joseph Conrad sur le *corpus* états-unien est indéniable, même lorsqu'il n'est pas explicitement évoqué.

Joseph Conrad est également très présent en tant qu'hypotexte dans un classique de la littérature du XX^e siècle, exploité par les œuvres du *corpus* de manière thématique, il s'agit du *Voyage* de Louis-Ferdinand Céline.

2. Louis-Ferdinand Céline et le dégoût de l'homme

Jess Walter est le seul à utiliser explicitement des liens intertextuels avec le texte de Louis-Ferdinand Céline, dont le titre et le sujet font écho au texte conradien dont nous venons de parler, citant le *Voyage* en épigraphe :

Serais-je donc le seul lâche sur la terre ? pensais-je. Et avec quel effroi !... Perdu parmi deux millions de fous héroïques et déchaînés et armés jusqu'aux cheveux ?¹

Could I, I thought, be the last coward on earth?

How terrifying!... All alone

With two million stark raving heroic madmen,

Armed to the eyeballs...²

Cette citation provient du tout début du texte de Louis-Ferdinand Céline, alors que Bardamu vient de s'engager de manière absurde dans un régiment de cavalerie. C'est bien l'absurdité de l'ignominie humaine qui intéresse Jess Walter chez Louis-Ferdinand Céline et le décide à citer le *Voyage* :

19-8-04 : [...] besoin de connecter cette idiotie à nous-mêmes. Céline, peut-être, est une meilleure comparaison que Vonnegut ou même Heller. L'absurdité – en matière

8-19-04 : [...] need to connect that idiocy to us. Céline, maybe, is a better comparison than either Vonnegut or Heller. Absurdity – in the face of

¹ Walter, Jess. *Le Zéro*, op. cit., p. 9, citant Céline, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*, Paris : Gallimard, 1994, p. 13.

² Walter, Jess. *The Zero*, op. cit..

Revendiquant à la fois l'influence de Louis-Ferdinand Céline et de Joseph Conrad, Jess Walter attire l'attention de son lecteur sur le rapport qu'entretiennent ces deux œuvres.

Bien que Louis-Ferdinand Céline n'ait jamais revendiqué l'influence de Joseph Conrad sur l'écriture du *Voyage*, il est intéressant d'étudier l'hypertextualité des textes dans la perspective prônée par Sophie Rabau. Ainsi préférant lire les textes en réseau et non dans un rapport de filiation, le lecteur ne peut que constater que le *Voyage* partage plus que son titre avec *Au cœur des ténèbres*. Dans un article clair et efficace, Isabelle Guillaume propose une lecture hypertextuelle de ces textes et de celui d'André Malraux, *La Voix royale*³. Elle étudie l'étroit rapport thématique qui existe entre ces textes et qui se construit d'une réflexion sur la rencontre avec l'altérité qui se révèle être une forme violente d'introspection. Indiquant que cette rencontre prend la forme d'un voyage dans les profondeurs de la jungle⁴ à la recherche d'un homme entouré d'une grande quantité de rumeurs et de légendes, les personnages principaux se retrouvent face à leur propre obscurité, confrontés à l'horreur de la potentialité de violence que l'homme recèle en lui-même.

L'horreur de l'humain (qui, chez Joseph Conrad, était tout de même renvoyé à l'inhumain de l'homme) et la violence absurde institutionnalisée, qui sont au cœur de l'histoire que raconte Bardamu⁵, se retrouvent dans *Le Zéro*. Elles sont suscitées notamment par l'attitude des collègues de Remy en infiltration qui, froidement, manipulent et assassinent des concitoyens. Cette absurdité de la violence étatique est exprimée dans le passage précédemment cité alors qu'ils s'apprêtent à arrêter la cellule fictive qu'ils ont eux-mêmes créée.

La présence célinienne ne se limite pas seulement à l'épigraphe, elle se retrouve aussi dans le nom d'un des docteurs que voit Remy pour ses yeux, un médecin qui se prénomme

¹ Walter, *The Zero: P.S.*, nous traduisons.

² Walter, *The Zero: P.S.*, p. 13.

³ Guillaume, Isabelle. « *La Voie royale et Voyage au bout de la nuit* : deux réécritures françaises de *Heart of darkness* », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 08 septembre 2006, [consulté le 31/07/2013]. URL : <http://narratologie.revues.org/331>.

⁴ Nous ne faisons référence qu'aux éléments liés aux textes de Joseph Conrad et Louis-Ferdinand Céline.

⁵ Bardamu dit, au début de son engagement dans la guerre : « On est puceau de l'Horreur comme on l'est de la volupté. », Céline, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit, op. cit.*, p. 14. L'Horreur avec majuscule que découvre Bardamu dans la guerre fait écho aux dernières paroles de Kurtz chez Joseph Conrad dont la révélation de l'Horreur ne se fait que dans la rencontre avec sa propre mort.

« Destouches¹ ». C'est le troisième médecin que Remy consulte. Celui-ci l'a opéré d'un œil qu'il a perdu car il n'a pas respecté les consignes de son précédent ophtalmologiste qui lui avait interdit de prendre l'avion. Suite aux attentats, il a développé un problème de vue dû aux débris qui ont abîmé ses yeux. Il voit des petits traits qui flottent et, à ce moment de l'intrigue, il vient de perdre un œil à la suite d'un décollement de la rétine. L'accent qu'attribue l'auteur au médecin en le faisant mal prononcer le nom de Remy, sa voix qui s'apparente à celle d'un présentateur radiophonique ainsi que les comparaisons très imagées que l'auteur met dans sa bouche², peuvent être interprétés comme des éléments qui construisent la relation intertextuelle. Le choix d'attribuer le vrai nom de Louis-Ferdinand Céline à un médecin peut également conférer à l'écriture une valeur curative, un auteur devant un soignant.

Le parallèle avec l'œuvre celineienne est celui qui est construit le plus explicitement par Jess Walter, faisant du *Voyage* et de son auteur l'expression la plus aboutie de l'absurdité de la condition humaine et du dégoût, de l'horreur qu'elle inspire.

Toutefois, les autres œuvres, surtout celles du *corpus* états-unien, réactualisent une approche narrative similaire de l'homme et de l'horreur.

Ahmad est écœuré par la société dans laquelle il évolue. Les hommes n'ont plus aucune valeur et n'ont foi en rien. Il croit trouver refuge dans l'islam et l'école coranique, notamment auprès d'un groupe de fanatiques, mais le doute domine la représentation de ses réactions face à leurs propos. Durant cette quête identitaire, Ahmad trouve en Charlie l'altérité qui va le renvoyer à lui-même. Loin d'aboutir à une fin heureuse, le roman de John Updike se clôt sur un constat similaire mais beaucoup plus noir que celui qui ouvre le roman. Ces « Démons » ont achevé leur tâche, ils lui ont enlevé son Dieu. Prolongeant une comparaison entre les humains et les insectes, cette affirmation amère d'Ahmad peut être interprétée comme la prise de conscience que rien ni personne ne peut décider pour l'individu, qu'il ne peut pas s'en remettre à une force supérieure dans l'espoir de se défaire de la nécessité de décider, mais qu'au contraire il doit faire des choix et vivre sa simple vie d'humain sans pouvoir se raccrocher à une quelconque foi. Critique acerbe de la société, *Terroriste* rejoint les œuvres de Joseph Conrad et de Louis-Ferdinand Céline dans cette obscurité de l'âme

¹ Vrai nom de famille de Louis-Ferdinand Céline.

² Le docteur Destouches compare l'œil de Remy à des rideaux de mobil-home tellement il est en mauvais état. Il continue sa description des yeux de Remy en comparant leur fragilité à celle de la confiance d'une jeune fille obèse le soir de son bal de promotion (Walter, Jess. *The Zero*, *op. cit.*, p. 267).

humaine dépourvue de toute forme de divinité, réduite à une violence primale qui, loin de caractériser l'inhumain, se révèle bien être le propre de l'homme.

Dans le roman de Laila Halaby, Salwa et Jassim ne sont pas représentés en quête de l'autre, mais s'y retrouvent face à face soudainement après les attentats du 11 septembre 2001 et suite à des drames personnels. Cette altérité prend la forme, pour Jassim, d'un jeune raciste possédant un permis de chasse aux terroristes alors que, pour Salwa, elle est représentée par l'amant, Jake, qui se révèle violent à l'annonce de leur rupture. Les personnages principaux sont confrontés aux pires facettes de l'homme à travers ces deux individus, confrontation dupliquée par le roman dans les réactions collectives de peur et d'agressivité envers tout Arabe-Américain à la suite des attentats. Bien que le contexte ne soit pas celui de la Première Guerre Mondiale comme chez Louis-Ferdinand Céline, le roman de Laila Halaby propose l'expérience de deux individus et de leur couple face à la violence et à l'agressivité irraisonnées d'une société ébranlée par le terrorisme.

Seul *L'homme qui tombe* fait exception en n'abordant pas la nature humaine comme quelque chose d'horrible. La stupeur et l'incompréhension dominent dans le roman de Don DeLillo. Bien que la relation entre Hammad et Amir puisse revêtir quelques similitudes avec celle de Marlow et Kurtz ou bien de Bardamu et Robinson, nous sommes ici beaucoup plus dans le cadre d'un endoctrinement, dans la distillation d'une identité extérieure à Hammad. La personnalité d'Amir est elle aussi construite sur des rumeurs. Ce personnage possède un certain charisme qui lui confère l'aura d'une figure prophétique. Mais son rôle n'est pas de révéler Hammad à lui-même, il doit le transformer, le façonner à son image. La passivité qui caractérise Hammad au début du roman s'ajoute à l'omniprésence des discours puissants et persuasifs d'Amir. La dénonciation de l'ignominie d'une seule catégorie d'humains (les États-Uniens) n'est pas représentée comme une vérité difficile à admettre, mais comme la construction d'une image factice de la part d'un homme.

L'intrigue du roman de Salim Bachi s'apparente bien à un voyage au bout de la nuit. Le lecteur ne connaît jamais la vraie identité du personnage principal qui erre dans la ville et dans sa vie durant sa dernière nuit sur terre. Empreint de doute, les multiples facettes de son identité provoquent la rencontre avec une certaine forme d'altérité. Mais au lieu de le précipiter dans l'horreur, ces images de lui à différents moments de sa vie sont censées être des occasions de se raccrocher à la vie. Alors que Joseph Conrad est explicitement convoqué, l'analyse hypertextuelle permet également de le rapprocher ainsi de Louis-Ferdinand Céline.

Le dégoût de l'homme emprunté ici au *Voyage* implique également un autre thème, celui de l'absurdité de la guerre. Du traumatisme de la Première Guerre Mondiale abordé par Louis-Ferdinand Céline, nous passons à celui de la Seconde Guerre Mondiale d'un point de vue états-unien avec le roman de Joseph Heller, *Catch 22*.

3. L'article 22 ou l'absurdité cynique de Joseph Heller

Le XX^e siècle est le siècle de la violence et de l'absurde. Il ne s'agit pourtant pas de convoquer Albert Camus ici (il viendra dans un troisième temps), mais de suivre Jess Walter dans le parallèle qu'il établit entre *Au cœur des ténèbres*, le *Voyage* et *Catch 22*.

Classique de littérature contemporaine états-unienne, *Catch 22*, entre en résonance avec les œuvres des auteurs précédemment abordés par son contexte (la guerre) et son thème (l'horreur de la violence humaine). Cependant, il n'est pas simplement question d'ajouter un nom et un titre à une liste d'influence par souci d'exhaustivité, mais il s'agit de montrer que *Catch 22* creuse deux dimensions connexes et cruciales peu abordées jusqu'ici : l'absurde et la folie. Ainsi la guerre est présentée de la même manière que dans le *Voyage*, comme manifestation de la violence autorisée¹ et institutionnalisée, qui relève d'une part d'inconscient et qui traduit de plus une certaine forme de folie collective.

La folie de ce roman est cynique car elle représente la clé pour les soldats qui souhaitent rentrer chez eux, et en même temps elle est inaccessible à cause de l'article 22². Le

¹ Henri Godard souligne même, dans son analyse du *Voyage*, que la guerre est conçue par Louis-Ferdinand Céline comme étant le lieu d'expression de la « pulsion de mort » des hommes, de leur désir de tuer pour tuer : « Pour un individu [Bardamu] resté insensible à l'exaltation patriotique, c'était un spectacle si stupéfiant de voir des millions d'hommes partir pour une mort peut-être immédiate, non seulement sans révolte mais avec une sorte d'empressement, que l'idée pouvait venir à l'esprit que ce départ satisfaisait en eux quelque chose d'inconscient. Parler en temps de paix d'un désir de meurtre qui habiterait les hommes reste un propos abstrait, contredit par le bon sens. [...] il se pourrait que ce consentement allègre s'explique par le fait que la guerre autorise et légitime un désir de meurtre qui est invérifiable en dehors d'elle, tant la civilisation le blâme et le réprime, après avoir commencé par le nier ». Godard, Henri. *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*, Gallimard : Paris, 1991, p. 74-77.

² "That's all he has to do to be grounded?"

"That's all. Let him ask me."

"And then you can ground him?" Yossarian asked.

"No, then I can't ground him."

"You mean there's a catch?"

"Sure there is a catch," Doc Daneeka replied. "Catch-22. Anyone who wants to get out of combat duty isn't really crazy." There was only one catch and that was Catch-22, which specified that a concern for one's own safety in the face of dangers that were real and immediate was the process of a rational mind. Orr was crazy and could be

paradoxe de cet article interpelle le lecteur sur la vraie nature de la folie humaine : se faire la guerre. Ce choix narratif accentue le sentiment d'absurdité de la condition humaine coincée dans la violence et pourtant désireuse d'en sortir.

Curieusement, les personnages de fous ne sont pas présents dans les romans du *corpus*. Tous les personnages sont très lucides, même dans leur désorientation. Mais ce que désigne la folie chez Joseph Heller est tout de même présent dans les romans traitant d'attentats-suicides : la guerre et la violence. Dans *Le Zéro*, cette folie est celle des agences gouvernementales qui décident de sacrifier des vies dans une manipulation médiatique pour récupérer de la popularité. Remy le constate avec horreur lorsque la dernière phase du projet est mise en œuvre, il ne cesse de répéter que tout cela n'est que pure folie¹. Sans employer explicitement ce terme, c'est tout de même ce que pense Amine² lorsque les policiers lui révèlent que sa femme est l'auteur de l'attentat-suicide. C'est également ce qu'il pense des arguments que les terroristes lui présentent pour tenter de lui expliquer le geste de sa femme. Les réactions abusives des personnes que côtoient Salwa et Jassim dans le roman de Laila Halaby à la suite des attentats, dans leur quotidien, sont tellement excessives et absurdes que Jassim ne veut pas y croire. Le rationalisme de l'ingénieur refuse de concevoir l'excessive réaction liée à la peur. Interprétant chaque suspicion comme une forme d'ignorance et d'anxiété passagère, Jassim n'était pas du tout préparé à la visite du FBI le soupçonnant de visées terroristes, et pourtant de nombreux éléments l'annonçaient au fil de l'intrigue. La folie collective se traduit ainsi chez Laila Halaby à travers la violence et la disproportion des réactions de la population après les attentats envers la communauté arabe-américaine.

grounded. All he had to do was ask; and as soon as he did, he would no longer be crazy and would have to fly more missions. Orr would be crazy to fly more missions and sane if he didn't, but if he was sane he would have to fly them. If he flew them he was crazy and didn't have to; but if he didn't want to he was sane and had to.”, Heller, Joseph. *Catch 22*, London: Vintage Books, 2005 (1961), p. 52.

« Pas d'autres démarches à faire ?

Non, c'est tout. Qu'il me fasse sa demande.

Et alors tu pourras l'affecter au service au sol ?

Non, alors je ne pourrai pas l'affecter au service au sol.

Tu veux dire qu'il y a une entourloupe ?

Evidemment qu'il y a une entourloupe, répondit Doc Daneeka. L'article 22 : quiconque veut se faire dispenser de l'obligation d'aller au feu n'est pas réellement cinglé. »

Il n'y avait qu'une seule entourloupe, et c'était l'article 22, qui spécifiait en outre que le fait de s'inquiéter de sa propre sécurité face à des dangers réels et immédiats était la manifestation d'un esprit conséquent. Orr était cinglé et pouvait être affecté au service au sol. Il n'avait qu'à le demander ; mais à peine l'aurait-il demandé qu'il cesserait d'être cinglé et serait bon pour d'autres missions. », Heller, Joseph. *Catch 22*, Paris : Librairie générale française, « Livre de poche », 2006. p. 72.

¹ Walter, Jess. *The Zero*, *op. cit.*, p. 313 / Walter, Jess. *Le Zéro*, *op. cit.*, p. 302-303.

² Narrateur et personnage principal du roman de Yasmina Khadra, *L'attentat*, *op. cit.*.

Le parallèle effectué entre ces œuvres tend à s'inscrire dans l'approche choisie par David Sénat et Jean-François Gayraud de définir le terrorisme comme une guerre polymorphe. Bien que choisissant d'approcher ce phénomène par le biais de l'expérience subjective, les romans du *corpus* traitent d'événements et de traumatismes sur le même mode que Louis-Ferdinand Céline pour la Première Guerre Mondiale, et Joseph Heller pour la Seconde. Seules l'organisation et l'institutionnalisation des troupes diffèrent. Les thèmes abordés (guerre, violence, horreur, absurdité) créent un réseau hypertextuel entre ces œuvres et permettent ainsi d'aborder l'événement trop immédiat par le biais de ses similitudes avec des événements passés.

À cette dimension thématique vient s'ajouter une dimension poétique flagrante seulement chez Jess Walter, qui crée une relation revendiquée avec un autre classique de la littérature contemporaine états-unienne : *Abattoir 5*¹ de Kurt Vonnegut.

II. Dimension poétique : la violence et le chaos : Kurt Vonnegut

Le narrateur d'*Abattoir 5* explique au lecteur qu'il souhaite écrire un livre sur la guerre et plus particulièrement sur le bombardement de Dresde. À partir du deuxième chapitre, c'est bien ce roman qui est proposé au lecteur. Il suit le parcours chaotique d'un homme que le narrateur a rencontré et qui mène une vie bien particulière : il voyage dans le temps, aussi bien dans le passé que dans le futur. En revanche, il ne choisit pas ses voyages. Sporadiquement, il s'endort et se retrouve à un moment différent de sa vie. Optométriste, il a vécu le bombardement de Dresde et a été enlevé par des extraterrestres, des Trafalmadoriens. Ces extraterrestres ont notamment pour particularité de ne pas concevoir le temps de la même manière que les humains : tous les temps existent simultanément, il est ainsi farfelu de penser pouvoir changer le futur puisqu'il existe déjà à l'instant présent. Ces voyages temporels imposés à Billy Pilgrim structurent la narration, tout comme les trous de mémoire de Remy structurent l'intrigue du *Zéro*. Alors que Remy ne voyage pas dans le temps, des ellipses plus ou moins longues le plongent dans des situations où il ne sait plus avec qui il est, comment il est arrivé à l'endroit où il se trouve, ni ce qu'il a fait depuis son dernier souvenir :

¹ Vonnegut, Kurt. *Slaughterhouse-Five*, New York: Dell Publishing, 1991 (1969).
Vonnegut, Kurt. *Abattoir 5*, trad. Lucienne Lotringer, Paris : Seuil, 1971.

Son regard plongea dans le verre. Il avait besoin d'un gin, mais ce n'était pas ce que lui demandait l'homme enfant. Il leva le verre poussiéreux, mais il lui glissa des mains, entraînant l'instant dans son sillage. Remy tendit le bras pour rattraper le verre et découvrit...

Au plus grand désarroi de Guterak, il n'y avait que deux Yankees pour la visite ce jour-là. Remy jeta un coup d'œil à l'arrière et reconnut un imposant lanceur de relève et le receveur de l'enclos des releveurs. Il baissa les yeux et réalisa que sa main tenait toujours le verre, même si ce dernier n'était plus là. Il espérait au moins avoir bu le gin.¹

Remy looked down at the glass. He needed this gin, but that didn't seem to be what the boy-man was asking. He lifted the dusty glass but it slipped out of his hand and with it slipped the moment, Remy reaching for the falling glass finding –

TWO YANKEES, it turned out, were all that showed up to take the tour that day, much to Guterak's apparent dismay. Remy looked back and recognized a big second-year relief pitcher and the bullpen catcher in the backseat. Looking down, he saw he was still cradling the glass that was no longer there. He hoped at least he'd gotten to drink his gin.²

La dernière phrase du premier paragraphe de cet extrait est coupée en son milieu, poursuivant l'attente créée chez le lecteur par l'annonce de la perte de contrôle, mais comblée par le groupe nominal ouvrant le paragraphe suivant. En effet, une lecture fluide peut être faite en enchaînant les deux paragraphes tels quels dans la version originale (grammaticalement bancal dans la traduction française), mais le cadre spatio-temporel diffère énormément, et le sens ainsi créé est quelque peu absurde. Le motif du verre de gin crée également le lien entre les deux instants, bien que l'expression du regret de Remy souligne qu'il ne conserve aucun souvenir de la transition.

Rupture temporelle et passivité de l'individu face à sa vie sont des traits récurrents des romans travaillés ici. *L'homme qui tombe* fonctionne sur une structure qui fait alterner l'intrigue qui tourne autour de Keith et qui débute juste après l'attentat sur les tours jumelles, avec celle qui suit le chemin emprunté par Hammad jusqu'au moment où il se fait exploser dans une des tours du World Trade Center, créant ainsi une distorsion temporelle régulière (les chapitres concernant Hammad sont toujours à la fin d'une partie), et un récit sous la forme d'une boucle revenant à l'attentat. Cependant, en refusant l'analepse sur la vie de

¹ Walter, Jess. *Le Zéro*, op. cit., p. 31-32.

² Walter, Jess. *The Zero*, op. cit., p. 22.

Keith, la narration propose de voir celui-ci et ses proches comme coincés dans l'événement, incapables de revenir sur leur passé ni de se projeter dans l'avenir, alors que la dimension chronologique de l'histoire d'Hammad construit son lent embrigadement, soulignant l'emprise d'Amir sur Hammad et l'absence de volonté chez celui-ci. Qu'il s'agisse de Keith ou bien d'Hammad, tous deux sont marqués par une grande passivité qui peut être rapprochée de celle de Bill dans le roman de Kurt Vonnegut.

Nous retrouvons une structure en boucle chez Yasmina Khadra et Mahi Binebine qui inscrivent leur récit dans un instant en suspension, dans un espace d'entre-deux que constituent le livre et le temps de la lecture. La temporalité est beaucoup moins bouleversée que chez Kurt Vonnegut ou que chez Jess Walter, mais cette rupture fait toutefois l'objet d'une attention particulière dans l'élaboration de la narration. Il en va de même dans le roman d'Inaam Kachachi, où la narratrice effectue une remontée mémorielle pour comprendre comment elle a pu devenir cette « serpillière en lambeaux », ce « miroir ébréché ». Dans ces trois derniers romans, la narration est principalement chronologique (mais ponctuée de souvenirs éparses chez la romancière irakienne), encadrée par le récit d'un même instant servant de situation d'énonciation, de point d'ancrage. L'accent est mis sur la mémoire, mais nous retrouvons l'incapacité de l'individu à régir sa vie et la conception que tout est déjà décidé par avance, que le futur, dans un sens, existe déjà.

Cette hypertextualité touche ainsi la construction du cadre spatio-temporel et celle des personnages, en réinvestissant le cadre thématique abordé dans le point précédent.

La dernière dimension à aborder relève à la fois de l'intertextualité, de l'hypertextualité et de la métatextualité, proposant une forme d'éthique littéraire face au phénomène du terrorisme suicidaire.

III. Dimension éthique : Noms d'auteurs et figures d'autorités : Albert Camus, Friedrich Nietzsche & co

Alors que les liens intertextuels précédents concernent surtout le *corpus* états-unien, d'autres types de liens se construisent dans la littérature arabe, provenant d'une part d'une tradition littéraire qui insiste sur la filiation des œuvres, d'autre part sur la place que possède la littérature au sein de la société. Cette dimension sociale confère une portée principalement

éthique à ces relations intertextuelles, portée qui se prolonge dans l'appel à deux autres figures d'autorité très fortes : Friedrich Nietzsche et Albert Camus.

Face au nihilisme, une autre intertextualité traversée par le fil religieux est construite par d'autres textes du *corpus*. À travers une épigraphe biblique, une autre d'un hadith controversé ou des citations coraniques, la foi et l'éthique religieuse sont posées au centre des préoccupations romanesques.

Alors que l'invocation des deux premiers auteurs pousse le lecteur à réfléchir sur la persistance de la notion de nihilisme au XXI^e siècle et l'engagement de l'individu, les auteurs arabes, principalement, esquissent les contours d'une bibliothèque guerrière, faisant de la littérature une arme contre le fanatisme.

1. Albert Camus et la révolte

Jess Walter construit une partie des liens intertextuels dans *Le Zéro* à travers les noms attribués aux différents médecins que consulte Remy. Le rapport à Louis-Ferdinand Céline a déjà été signalé par le nom du docteur Destouches, et il s'agit maintenant d'éclaircir la relation intertextuelle construite par les patronymes des deux autres médecins : les docteurs Huld et Rieux.

Le docteur Huld renvoie au *Procès* de Franz Kafka. Ophtalmologue, le docteur Huld interdit à Remy de prendre l'avion à cause des petits filets qui flottent dans ses yeux et qui semblent indiquer une tension trop forte. Il corrobore les impressions de Remy quant à son problème de vue et semble prêt à le croire à propos de ses trous de mémoire, mais ceux-ci interrompent la scène au moment où Remy commençait à expliquer son état. Huld est avocat chez Franz Kafka. Ne quittant pas son lit, il est inerte et inefficace. La brève apparition de Huld chez Jess Walter ne permet pas de construire un parallèle fouillé avec le personnage de Franz Kafka, mais convoque tout de même l'univers kafkaïen chez Jess Walter. En effet, les deux romans partagent l'absurdité et l'intransigeance du système judiciaire. Absurdité déjà présente avec Louis-Ferdinand Céline et renforcée par le troisième personnage de médecin : le docteur Rieux.

Militant contre la peste, Rieux est le révolté d'Albert Camus : il ne baisse pas les bras et ne renonce pas à son engagement même s'il sait que sa cause est à demi perdue. Alors que le parcours de Tarrou se prêterait plus explicitement à un rapport intertextuel, c'est la position de médecin qui semble inviter Jess Walter à choisir Rieux. Le fléau de la peste comme métaphore de la violence institutionnalisée pose Rieux comme un défenseur de la valeur de la vie humaine et de l'exceptionnalité que doit être le recours à la violence. Cette position d'Albert Camus s'ajoute à sa volonté d'être le porte-parole des silencieux, de ceux dont la voix est étouffée. Ainsi, ce n'est pas simplement *La Peste* qui est convoquée dans cette relation transtextuelle, mais toute l'œuvre d'Albert Camus. C'est ce que met en relief la démarche éditoriale adoptée dans l'ouvrage intitulé *Réflexions sur le terrorisme*¹. Recueil d'extraits aussi bien fictionnels que théâtraux ou encore relevant de l'essai, l'image construite d'Albert Camus est centrée sur ce principe prôné haut et fort par l'auteur : la violence peut s'avérer nécessaire, mais elle doit conserver son caractère exceptionnel et prendre en compte la valeur inestimable de la vie humaine. Qu'il s'agisse de Rieux, de Tarrou ou bien de Kaliayev, la vie est sacrée et une personne n'en est pas privée à la légère. Kaliayev accepte de tuer, mais il le payera de sa vie et ne prendra qu'une vie. Critiqué pour son idéalisme, Albert Camus s'en défend, ne niant pas que la violence peut s'avérer inévitable, mais il souligne également que toute forme d'extrémisme est également sous-tendue par un discours idéaliste, mais d'un autre genre. Il défend donc sa position comme un idéalisme préférable car tourné vers la protection de la vie.

Troisième médecin dans le roman de Jess Walter, le choix de Rieux renforce également le pouvoir attribué à la littérature et à l'écriture, forme curative et salvatrice bien que moins armée que la violence.

Le reste du *corpus* s'inscrit dans la même dynamique, cherchant à redonner sa juste valeur à la vie et proposant une issue dans l'écriture. Empreintes d'un idéalisme raisonnable, les œuvres du *corpus* soulignent l'aporie et l'incapacité du langage à saisir et dépasser l'événement traumatique, mais dénoncent également le danger de recourir au terrorisme qui finit par priver la vie humaine de sa dimension sacrée.

Amine, personnage principal du roman de Yasmina Khadra, serait, en ce sens, le personnage le plus camusien du *corpus*. Également docteur, il cherche à comprendre l'acte de sa femme mais se refuse à accepter toutes les justifications qu'il entend. Dès lors, il ne se

¹ Camus, Albert. *Réflexions sur le terrorisme*, op. cit..

résout pas à cette forme de violence et condamne tout acte terroriste. Cependant l'issue du roman ne permet pas de qualifier l'œuvre de Yasmina Khadra d'idéaliste. En effet, Amine ne trouve pas les réponses à ses questions et ne peut même pas envisager l'attentat perpétré par sa femme comme une exception, puisque son neveu fait de même et que sa nièce s'apprête à les rejoindre. Amine n'a pas retrouvé sa nièce avant de mourir et laisse sa vie dans ce combat. Comme les personnages camusiens, il ne renonce pas à ses principes, même s'il doit en mourir.

La résistance, l'engagement malgré les conséquences marquent aussi les œuvres d'Inaam Kachachi, Salim Bachi et Don DeLillo. En effet, la narratrice de *Si je t'oublie, Bagdad* ne cède pas aux demandes de sa grand-mère et subit alors une désorientation identitaire irrésolue à la fin du roman. Zeina ne meurt pas littéralement, mais elle rentre chez elle en « lambeaux », « ébréchée », sans notion du temps ni de l'espace. Elle ne se projette pas vraiment dans l'avenir, et son parcours mémoriel ne l'aide pas à comprendre comment elle en est arrivée là. *Si je t'oublie, Bagdad* condamne aussi toute forme de violence injustifiée et dédaigneuse de la vie.

Le narrateur du roman de Salim Bachi, lui, meurt mais après plusieurs tergiversations, il est présenté comme dubitatif face à son acte et semble le subir plus que l'investir.

Quant à David Janiak, l'homme qui tombe de Don DeLillo, il choisit la performance artistique comme forme de résistance et de tentative de saisie de l'événement. Mais Lianne finit tout de même par lire sa rubrique nécrologique. Sa mort est des plus naturelles, et vient ainsi rappeler la vulnérabilité de la condition humaine. Mimant la mort durant sa vie, David Janiak, n'y échappe pas.

Le rappel de la posture camusienne est une invitation non pas à une forme de déni de l'importance du fléau terroriste, ni à une simplification de la gestion des événements ainsi déclenchés, mais un appel à la résistance tout en ayant conscience de la difficulté d'une telle posture, une injonction à conserver une certaine éthique quelles que soient les circonstances. Il ne s'agit pas de justifier les moyens par l'objectif, au contraire, il faut garder en tête que rien ne peut justifier la négation de la valeur de la vie. C'est à cette conclusion que le chemin parcouru par Tarrou l'a mené :

Depuis, je n'ai pas changé. Cela fait longtemps que j'ai honte, honte à mourir d'avoir été, fût-ce de loin, fût-ce dans la bonne volonté, un meurtrier à mon tour. Avec le temps, j'ai simplement aperçu que même ceux qui étaient meilleurs que d'autres ne pouvaient s'empêcher aujourd'hui de tuer ou de laisser tuer parce que c'était dans la

logique où ils vivaient, et que nous ne pouvions pas faire un geste en ce monde sans risquer de faire mourir. Oui, j'ai continué d'avoir honte, j'ai appris cela, que nous étions tous dans la peste, et j'ai perdu la paix. Je la cherche encore aujourd'hui, essayant de les comprendre tous et de n'être l'ennemi mortel de personne. Je sais seulement qu'il faut faire ce qu'il faut pour ne plus être un pestiféré et que c'est là ce qui peut, seul, nous faire espérer la paix ou une bonne mort à son défaut. C'est cela qui peut soulager les hommes et, sinon, les sauver, du moins leur faire le moins de mal possible et même parfois un peu de bien. Et c'est pourquoi j'ai décidé de refuser tout ce qui, de près ou de loin, pour de bonnes ou de mauvaises raisons, fait mourir ou justifie qu'on fasse mourir.¹

Cette conclusion de Tarrou témoigne de la difficulté d'une telle position. La récurrence du mot « honte » confère une dimension morale forte à l'état d'esprit du personnage qui jette un regard sur son passé. Le passé composé fait écho au présent, soulignant que la honte persiste avec le temps. L'apprentissage ne procure pas la sérénité, au contraire, il engendre la honte et le doute, il fait perdre la paix. Cet éveil de la conscience plonge le personnage dans une quête sans fin qui passe par une tentative de compréhension impossible. Loin de se poser en sauveur, son idéal est atténué par la locution « du moins », qui construit un parallèle entre l'idéal et l'atteignable : une bonne mort et la possibilité de faire le moins de mal possible avec l'espoir d'un peu de bien constitue ce à quoi s'est résigné Tarrou, prix à payer pour retrouver une forme d'honneur.

Les conclusions d'Amine, dans *L'attentat*, font écho à celles de Tarrou. En effet, nous retrouvons la même affirmation d'une posture éthique qui défend la vie coûte que coûte et refuse de se plier aux exigences de la violence, tout en ayant conscience que le prix à payer peut être la mort :

Je ne veux plus rien entendre. Le monde qu'il me conte ne me sied pas. La mort y est une fin en soi. Pour un médecin, c'est le comble. J'ai fait revenir tant de patients de l'au-delà que j'ai fini par me prendre pour un dieu. Et lorsqu'un malade me faussait compagnie sur le billard, je redevais le mortel vulnérable et triste que j'ai toujours refusé d'être. Je ne me reconnais pas dans ce qui tue ; ma vocation se situe du côté de ce qui sauve. Je suis chirurgien. Et Adel me demande d'accepter que la mort devienne une ambition, le vœu le plus cher, une légitimité ; il me demande d'assumer le geste de mon épouse, c'est-à-dire exactement ce que ma vocation de médecin m'interdit jusque dans les cas les plus désespérés, jusqu'à l'euthanasie. Ce n'est pas ce que je cherche. Je ne veux pas être fier d'être veuf, je ne veux pas renoncer au bonheur qui m'a fait mari et amant, maître et esclave, je ne veux pas enterrer le rêve qui m'a fait vivre comme je ne vivrai jamais plus.²

Plus idéaliste que Tarrou, refusant toute forme de compromis, Amine interrompt ici sa quête, et ne cherche plus à comprendre car il réalise que la compréhension du geste de sa femme se situe au-delà de ce qu'il peut supporter. L'anaphore finale de « je ne veux pas » fait

¹ Camus, Albert. *Œuvres complètes*, II, Paris : Gallimard, « La Pléiade », 2006, p. 209.

² Khadra, Yasmina. *L'attentat*, op. cit., p. 221-222.

écho au début de l'extrait « Je ne veux plus rien entendre ». Amine fait primer ses sentiments, ses convictions émotionnelles, et refuse la moindre concession. Il oppose explicitement tout ce qui fait de lui un médecin et le place du côté de la vie quoi qu'il en coûte aux convictions d'Adel qui fait de la mort un recours parfois nécessaire. Deux personnages s'opposent et opposent dans le même mouvement deux postures éthiques. Le rythme du passage est rapide et transcrit comme sous l'emprise d'une forme de fièvre chez Amine, un besoin urgent de revenir à ses valeurs fondamentales et de les affirmer avec insistance. Les phrases sont courtes, comme pour signifier un essoufflement du personnage. Quelques phrases un peu plus longues semblent venir offrir un début d'explication aux vœux du personnage, mais elles ne sont pas majoritaires, et les brèves affirmations reprennent le dessus, rappelant au lecteur que le temps n'est plus aux tergiversations mais bien à la détermination du personnage à rester du côté de la vie.

S'érigeant face à ces postures éthiques, la force du nihilisme provoque parfois une certaine fascination et offre un terrain d'exploration dont les romans s'emparent.

2. Un appel à la figure d'autorité nietzschéenne : nihilisme ou volonté de puissance ?

Une réflexion sur le nihilisme est également présente dans le *corpus* contemporain lorsqu'il est question d'aborder le terrorisme et les motivations de ses auteurs : pourquoi un homme décide-t-il de tuer et de se tuer ? Est-ce que pour lui tout se vaut : la vie et la mort, soi et les autres, le bien et le mal ? Le parallèle que nous avons amorcé avec les œuvres littéraires de la fin du XIX^e siècle à travers les œuvres de Joseph Conrad est à étoffer par une réflexion sur les textes canoniques à propos du nihilisme russe (Ivan Tourgueniev, Fiodor Dostoïevski), ce qui nécessite de faire un détour par la pensée nietzschéenne car, d'une part son nom et son autorité sont invoqués par quelques auteurs (Salim Bachi, Abdullah Thabit, Nasri Sayegh), d'autre part parce que sa pensée questionne l'histoire et l'homme. La conception des motivations terroristes dans le *corpus* contemporains oscillent ainsi entre une « volonté de puissance » et un abandon du monde au nihilisme qui fait de l'acte terroriste l'expression d'un certain désespoir. Sans nous lancer dans une analyse détaillée de la pensée nietzschéenne,

nous y aurons néanmoins recours afin d'expliciter cette pratique intertextuelle dans certains romans du *corpus*.

2.1. Le nihilisme en littérature fin XIX^e

François Ewald souligne, dans « Un mot pour dire tout et...rien ? ¹ », la polysémie du terme « nihilisme » qui tour à tour « a pu être revendiqué avec toute la positivité d'un mouvement porteur de nouvelles valeurs, et a pu aussi bien servir à dénoncer les signes culturels d'une civilisation malade.² ». De cette polysémie provient la difficulté contemporaine à définir la notion, plus riche que ce qu'en donne la définition du *Grand Robert*, réduisant le concept à « toute espèce de négation : de la religion, des croyances, des valeurs, des autorités établies.³ ». Dans cet article, Ewald effectue un bref parcours chronologique et géographique : alors qu'au début du XIX^e siècle le terme désignait, en Allemagne, un « savoir du néant » qui est ensuite transposé dans le domaine de l'esthétique pour critiquer l'absolu de l'art romantique. La dimension religieuse et politique de la notion, qui prend forme tout au long du XIX^e, fait de l'athéisme la source du nihilisme. François Ewald effectue ensuite une distinction entre le nihilisme russe qui désigne le courant « d'émancipation intellectuel des années 1850 » (que l'on retrouve dans les romans d'Ivan Tourgueniev et de Fiodor Dostoïevski) caractérisé par le culte des sciences et de la raison, et le nihilisme français qui, à la Révolution, servait à désigner les personnes qui ne prenaient aucun parti. Les *Essais de psychologie contemporaine* (1885) de Paul Bourget auraient conféré au concept nihiliste une dimension psychologique qui associerait « nihilisme à décadence (Beaudelaire), dilettantisme (Renan), romantisme (Flaubert) et scientisme (Taine).⁴ ». Enfin, vient Friedrich Nietzsche dont la pensée est, selon François Ewald, marquée par la lecture de Paul Bourget et conditionnera l'acceptation de la notion au XX^e siècle :

Avec Nietzsche, le nihilisme ne désigne plus un courant philosophique, un mouvement littéraire, une attitude politique déterminés : il caractérise la civilisation

¹ Ewald, François. « Un mot pour dire tout et...rien ? », *Le nihilisme, Magazine littéraire*, n°10, octobre-novembre 2006, p. 7-10.

² *Ibid.*, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

occidentale elle-même ou un moment de son histoire, celui de la mort de Dieu et de la dévalorisation des valeurs. Le nihilisme est un phénomène dont l'intelligence suppose une reprise de l'histoire entière de la culture occidentale. Nietzsche fait du nihilisme une catégorie ontologique.¹

Cet article, mis en parallèle avec le reste de ce numéro du *Magazine littéraire* sur ce sujet, souligne la dimension fluctuante du concept, la facilité avec laquelle il est employé sans justification, la disparition de son usage à l'époque contemporaine (le dernier auteur à avoir utilisé le terme serait Albert Camus dans *L'homme révolté*), et l'importance d'en contextualiser l'usage.

La première apparition littéraire² du terme « nihilisme » se trouve dans le roman d'Ivan Tourgueniev, *Pères et fils* (1862)³. Désignant la philosophie prônée en premier lieu par l'un des deux personnages principaux, Bazarov, le nihilisme serait la négation de tout sens du monde ou de l'homme, de toute valeur et se combinerait à des revendications anarchistes :

« — Nihiliste, dit Nicolas Pétrovitch. Cela vient du latin nihil, rien autant que je puis en juger ; donc ce mot désignerait un homme qui... qui ne veut rien reconnaître ?

— Dis plutôt : qui ne respecte rien, rectifia Paul Pétrovitch en reprenant la confection de sa tartine.

— Qui envisage tout d'un point de vue critique, précisa Arcade.

— N'est-ce pas la même chose ? demanda Paul Pétrovitch.

— Non, pas du tout. Un nihiliste, c'est un homme qui ne s'incline devant aucune autorité, qui ne fait d'aucun principe un article de foi, quel que soit le respect dont ce principe est auréolé. »⁴

La présentation du personnage de Bazarov faite par Françoise Flamant dans la préface à l'édition de la collection « Folio classique » résume ces critères :

Bazarov, un étudiant en médecine plus âgé que lui [Arcade], d'origine modeste et de convictions matérialistes, scientistes et révolutionnaires ; en un mot, c'est un « nihiliste ».⁵

Il semble que les adjectifs « nihiliste » et « anarchiste » tendent à se juxtaposer dans les romans de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle pour construire un personnage révolutionnaire qui serait motivé par une philosophie nihiliste pour agir et renverser l'ordre

¹ *Ibid.*, p. 10.

² Le terme existait déjà chez Saint Augustin et chez certains théologiens.

³ Tourgueniev, Ivan. *Pères et fils*, trad. Françoise Flamant, Paris : Gallimard, « Folio classique », 1987.

⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁵ Flamant, Françoise. « Préface », dans Tourgueniev, Ivan. *Pères et fils*, *op. cit.*, p. 16.

établi, pour le remplacer par une absence totale d'ordre caractérisant ainsi un individu dans toute sa puissance et dans toute sa liberté. Le rapport entre le pragmatisme scientifique, correspondant au culte voué aux sciences en général dans la seconde partie du XIX^e siècle, et la place déclinante de la religion entrent également en jeu dans la construction des personnages nihilistes-anarchistes, notamment dans *Les Démons* (1872) de Fiodor Dostoïveski où l'on trouve beaucoup d'acceptions différentes du nihilisme construites par les personnages : Kirilov décide de se suicider pour prouver que Dieu n'existe pas, Chatov est fasciné par Stavroguine mais n'a pas franchi le pas fait par Kirilov et continue à croire en Dieu ; Verkhovinski, lui, représente davantage une tendance activiste, car il s'occupe d'organiser le mouvement révolutionnaire en tant que tête pensante. En revanche, Stavroguine (peut-être à rapprocher du Razumov de Joseph Conrad) semble incarner l'espoir de renouveau après la destruction totale, l'humaine force permettant la reconstruction de la société sur de nouvelles bases, peut-être le Surhomme nietzschéen, seul capable de dépasser le nihilisme après y avoir précipité ses concitoyens. Toutefois, l'amour semble être une force déstabilisatrice qui détourne les personnages de leur vocation nihiliste : Bazarov finit par se suicider car il est tombé amoureux d'une femme qui le rejette et Razumov est désespéré et révèle son statut d'agent infiltré du gouvernement russe car il est tombé amoureux de la sœur d'Haldin. Il en va de même dans la construction de certains personnages chez Émile Zola, qui représenteraient une violence à la fois destructrice et régénératrice, aussi bien thématiquement qu'esthétiquement¹.

C'est cette tension entre « désespoir nihiliste » qui croit en l'absence de signification du monde, au Néant généralisé sans lendemain, et « nihilisme nietzschéen » qui prône la nécessité de la destruction pour pouvoir reconstruire, qui se trouve au cœur des romans du *corpus* contemporain, construisant des personnages de terroristes purement destructeurs plus que des adaptations contemporaines du Surhomme nietzschéen dont la puissance dépasse l'apocalypse.

¹ Sur la construction des personnages et l'esthétique d'Émile Zola dans *Germinal*, *Paris* et *Travail*, cf. Febles, Eduardo A. *Explosives Narratives: Terrorism and Anarchy in the Works of Emile Zola*, New York: Rodopi, « Faux-Titre », 2010.

2.2. La volonté de puissance face au nihilisme

Une tension qui se noue au sein de l'homme se trouve illustrée dans la construction des personnages des romans du *corpus*, et tout particulièrement dans les personnages de terroristes, qui reconnaissent que le nihilisme nietzschéen régit leur monde, mais qui ne se sont pas encore décidés entre la tentative de devenir un Surhomme et la tentation de la vie faible, du désespoir face à un nihilisme qu'ils ne pensent pas pouvoir changer.

Le concept nietzschéen de « volonté de puissance » implique une conception du sens du monde régi par un système de tension entre deux types de forces : les forces « actives » qui sont les forces primaires, conquérantes ; et les forces « réactives » qui sont secondaires par rapport aux forces actives, qui réagissent à celles-ci et cherchent à s'en accommoder. Le caractère passif attribué à la plupart des personnages principaux des œuvres du *corpus* est à rapprocher des forces réactives. Le terme de « volonté » désigne justement la tension entre forces actives et réactives. Reste le terme de « puissance », dont une interprétation détournée a facilité la récupération de la pensée nietzschéenne par les totalitarismes : ils ont choisi d'entendre le terme de puissance comme « domination », ou « pouvoir », alors que pour Friedrich Nietzsche, il s'agit du « champ des possibles » : la puissance est la possibilité que le rapport de force s'inverse sans cesse, c'est l'instable. La volonté de puissance permet de conserver la tension entre forces actives et réactives.

Comme l'a signalé François Ewald dans l'une des citations précédentes, le nihilisme de Friedrich Nietzsche est une période de l'histoire européenne. En effet, le nihilisme, tel qu'il est perçu par Friedrich Nietzsche, est un moment où les forces réactives ont pris le pas sur les forces actives, engendrant la victoire de la négation dans la volonté de puissance. Pour Friedrich Nietzsche, le nihilisme est la négation de la vie au nom des « valeurs supérieures » véhiculées par la métaphysique (la division platonicienne du monde en « monde réel » et « monde apparent » qui a tendance à déprécier la réalité « sensible »), la religion (pour Friedrich Nietzsche il s'agit essentiellement du christianisme et du judaïsme, construits par une vie « faible » qui voit l'homme Réactif s'accommoder d'un Dieu Néant. La religion est la négation de la vie comme ensemble de forces actives) et la science (qui perpétue la prééminence de la vie faible en remplaçant les valeurs divines par des valeurs humaines de morale et de progrès). Friedrich Nietzsche s'oppose ainsi à la métaphysique, la religion et la science qu'il désigne comme les sources du nihilisme contemporain qui détruit plus qu'il ne

crée, qui ferme les champs du possible plus qu'il ne les ouvre. La pensée nietzschéenne qui s'est d'abord opposée au nihilisme, le conçoit ensuite comme phase nécessaire pour pouvoir laisser place à une volonté de puissance qui maintiendrait ouverts les champs du possible, qui ne laisserait pas les forces actives être écrasées par les forces réactives. Cette disposition de l'homme et de la société à la promesse du possible est désignée par Nietzsche par le concept « d'Éternel Retour » : ce n'est pas le retour du même, ni une conception cyclique du temps ; mais l'expression d'un Devenir pluriel et mobile. L'Éternel Retour est une facette de l'affirmation et est nécessaire à celle-ci car « affirmer » c'est vouloir quelque chose, c'est projeter cet objet dans un retour à venir toujours possible et le choisir pour cette possibilité.

Cet état du monde ne peut pas être envisagé en dehors de la médiation humaine : c'est la relation au monde que l'homme va choisir qui va permettre le dépassement du nihilisme, le changement doit avant tout se faire dans l'homme, il doit reconnaître le nihilisme impliqué dans la religion et révélé par la « mort de Dieu », mais au lieu de remplacer les valeurs divines par des valeurs humaines tirées de la science, il doit chercher à « transvaluer » ces valeurs, il ne doit pas réagir au nihilisme en s'en accommodant, mais en réévaluant ses valeurs sous l'angle de la volonté de puissance, c'est-à-dire en prenant en compte le jeu de tension entre forces actives et réactives. Ainsi l'homme doit se dépasser pour se transformer en Surhomme. Le Surhomme incarne cette attente de l'Éternel Retour, cette ouverture des champs du possible vers un devenir pluriel. Il demeure une force réactive mais qui ne cherche pas à s'accommoder de valeurs d'une vie « faible » qui nient la vie.

2.3. Les appels à Friedrich Nietzsche dans le *corpus* contemporain

Tuez-les tous de Salim Bachi est structuré en trois parties : « L'Éternel Retour », « Le roi des oiseaux » et « Le retour de l'Éternel ». Chaque partie correspond à une évolution dans l'état d'esprit du personnage alors que l'imminence de l'attentat se fait de plus en plus pressante. La première partie, au travers de son titre, fait tout de suite intervenir Friedrich Nietzsche : le concept d'Éternel Retour domine le début de la narration. Le personnage s'y remémore la majorité de sa vie en tentant de comprendre ce qui l'a amené jusqu'à cet instant. Cherchant à tuer sa foi, tout en rendant Dieu responsable de son malheur (la perte de ses parents, l'avortement de sa compagne, la précarité de sa situation à Paris). Mais le concept

nietzschéen est finalement assez absent de cette partie, résidant peut-être dans la volonté de chercher un espoir, un devenir pluriel à une vie dont le destin semblait tracé par Dieu. Le personnage est représenté en quête de multiples possibilités à l'issue de sa vie. Ce cheminement nocturne le pousse vers le nihilisme considéré comme nécessaire par Friedrich Nietzsche pour pouvoir ensuite laisser place au Surhomme ; le personnage reconnaît le néant du monde et pense en faire le choix :

[...] il avait choisi le pire des maux, l'intégrisme intégral sans croyance sans espoir sans futur le néant le néant le néant.¹

Cet état d'esprit va de pair avec une solitude intense et un profond désespoir : « [...] il hurlait pour affirmer sa solitude éternelle, séparé des hommes et de l'univers. ² » Toutefois, son athéisme n'est qu'apparent, car ce qui se joue ici est un duel avec un dieu qu'il n'a pas encore tué :

Il n'avait pas peur, il savait que son acte, demain, s'il se réalisait, nierait l'existence de Dieu ; il était donc normal que Dieu cherchât à se défendre.³

Ainsi, le personnage incarne le paradoxe de l'intégrisme religieux et l'affirme : son acte va être présenté comme une sorte d'offrande au Dieu d'une religion qui condamne le meurtre. Sayf El-Islam, appelé également San Juan, semble motivé seulement par un profond désespoir et un fort dégoût pour un monde qui a permis les malheurs qui l'ont frappé. Mais dans ce périple nocturne, son errance (aussi bien physique que mentale) est interrompue par le baiser que lui donne une jeune femme. Il sort ainsi de sa solitude. Ce baiser brise le processus mémoriel qu'il avait entamé au tout début du texte pour tenter de comprendre l'acte qu'il avait accepté de commettre le lendemain. Ce baiser ouvre une brèche, adoucit son désespoir et donne plus de poids à la vie, à la foi en Dieu et, pendant un instant, il pense renoncer à l'attentat. L'intensification de la lutte qui se joue dans le personnage entre vie et mort est symbolisée notamment par une ponctuation qui tend à disparaître, et une disposition du texte parfois chaotique. La réévaluation du monde dans la perspective de la volonté de puissance qui ne pourrait passer que par l'attentat-suicide prend finalement le dessus, incarnée dans son incapacité à faire l'amour avec la jeune femme à qui il demande de partir. Il reprend le cours du processus mémoriel entamé auparavant et retrouve, dans sa rencontre avec le « Saoudien », la source de sa détermination :

¹ Bachi, Salim. *Tuez-les tous*, *op. cit.*, p. 42.

² *Ibid.*, p. 68.

³ *Ibid.*, p. 52.

[...] il avait grandi avec la volonté de puissance et l'absence virile pour la concrétiser et il y avait eu ce putain d'enfant de salaud de Saoudien avec sa gueule d'apôtre efféminé, tout à la fois mère et père, pour leur redonner des couilles et des poils au cul, alors ils s'étaient aveuglés pensant rejoindre la lumière pendant qu'elle jouait comme une enfant avec sa poupée morte.¹

La deuxième partie a permis au personnage de faire taire le doute qui cherchait à l'envahir et de combiner les deux forces antagonistes de la première partie : désormais, il est convaincu qu'il doit perpétrer l'attentat-suicide du lendemain, non pas pour défier Dieu, mais au contraire parce que Dieu a choisi de le mettre sur ce chemin, c'est à Dieu de l'arrêter s'il ne doit pas commettre cet acte. Abandonnant totalement son libre arbitre, il accepte d'être l'instrument de Dieu et perçoit son destin de terroriste comme une punition divine, faisant de son acte l'affirmation du nihilisme :

Il s'écroula sur le lit défait qui gardait encore la trace de leurs deux corps et se mit à pleurer, il n'était pas mort, pourquoi, mon Dieu, pourquoi le maintenait-il en vie malgré lui, en dépit de sa volonté, pour l'exemple, pour l'exemple parce qu'ils ressemblaient à ceux qui avaient allumé un feu. Lorsque le feu éclairait ce qui était alentour, Dieu leur retirait la lumière. Il les laissait dans les ténèbres. Eux ne voyaient rien. Sourds, muets, aveugles. Ils ne reviendraient jamais vers Dieu et c'était bien ce qu'il s'appropriait à faire, entrant dans son dessein, allumer un grand feu, en plein jour, tous verraient la lumière pendant que lui seul entrerait dans la nuit, aveugle sourd muet, incapable de revenir vers Dieu, incapable et mort, et il pleurait, toussait et vomissait sur le lit.²

Le choix de la narration à la troisième personne et l'usage de l'indirect libre créent à la fois une distanciation du personnage tout en donnant accès à ses pensées. Proche et lointain, le personnage de ce roman nous est présenté en dilemme avec lui-même, intériorisant un rapport de l'individu à la société qu'il imagine et réduit ici à une rhétorique du clair-obscur : passif face à la volonté divine (« aveugle sourd muet »), il pose son acte comme réalisé, faisant de lui un mort vivant d'où s'échappent les traces de la vie par les pleurs, la toux et les régurgitations.

Il n'intègre pas le discours extrémiste de ses camarades qui pensent plaire à Dieu par leur action, mais il ne nie plus l'existence divine. La dernière partie inverse le concept nietzschéen, se détachant de cette pensée. Cette détermination acquise au début de la dernière partie s'affaiblit un peu alors que sa mort est imminente. À nouveau, des pensées nihilistes font de brèves apparitions, confondant le mort et le vivant, le croyant et l'athée, l'humain et l'inhumain :

¹ *Ibid.*, p. 94.

² *Ibid.*, p. 111-112.

[...] il n'avait plus rien, le néant absurde qui le plaçait au-delà du désespoir et de la morale, [...] il avait vaincu la mort, il avait vaincu l'homme en lui, le terrassant, l'exterminant, il l'avait vaincu pendant sa courte et insignifiante vie.¹

Le parallèle avec la pensée nietzschéenne tourne autour des motivations de l'individu qui décide d'aller au bout de son acte. Entre « volonté de puissance », foi et pur nihilisme, le cheminement du personnage du roman de Salim Bachi fait du désespoir, de la colère et de la résignation les fondements de l'acte terroriste.

La construction du texte de Nasri Sayegh est totalement différente, tout comme l'invocation de l'autorité nietzschéenne. En effet, *Bowling à Bagdad* est structuré en deux parties : la première concerne les rêves d'enfants irakiens, la seconde est formée de pamphlets poético-journalistiques sur la politique états-unienne. Cette deuxième partie se clôt sur un texte intitulé « Ainsi me parlait le Zarathoustra palestinien ». Ce texte est un appel à la reconnaissance de la Palestine en tant que pays, utilisant la posture de Zarathoustra pour critiquer les affrontements qui utilisent la rhétorique religieuse des anges et des démons pour justifier la violence. Il utilise cette posture ainsi que l'invocation de la pensée nietzschéenne à travers elle simplement pour resituer sa propre guerre et dénoncer sa récupération par les uns et par les autres. Sa guerre n'est pas religieuse, elle n'est pas politique, elle est patriotique dans le sens de la revendication d'une appartenance à un sol :

Ma guerre est plus que simple et très modeste. Elle remonte à une dizaine de décennies et annonce l'avènement d'une nouvelle lumière selon le seul critère du calendrier national et patriotique – ou celui de la « lutte qu'il faut là où il faut ». Celle qui fait fi du calendrier byzantin, de ses interminables disputes religieuses, de fatwas avec lesquelles je n'ai strictement rien à voir. [...] Notre guerre, la guerre dont je fais partie n'appartient pas au même monde que celle d'Abou Sayaf et du Mollah Omar, ni au monde de ces soi-disant démocrates qui déclenchent des guerres, légitiment le crime, anéantissent des populations au nom d'une justice et d'une liberté...forcées ! C'est ainsi que je résume ma guerre, espérant que le lecteur m'aidera à justifier ma volonté de ne pas tomber dans le piège du choc

حربي بسيطة للغاية، ومتواضعة جداً،
وعمرها حتى الآن، أكثر من عشرة عقود، وهي
تبشر بولادة قمر جديد، وفق التقويم الوطني
والقومي لاغير. أو، وفق التقويم النضالي السليم في
الموقع السليم، بلا الدخول في روزنامة العهد
البيزنطي، وجدله الديني، وفتاويه التي لاناقة لي فيها
ولاجمل. [...] حربنا، التي أنتمي إليها، ليست
من هذا العالم الممتد جماهيرياً، من أبو سيف إلى
الملا عمر حتى آخر ديموقراطي يشن حرباً ويشرع
قتلاً، ويدمر شعوباً، باسم الحرية والعدالة.

أوجز حربي بما يلي، وأمل أن يساعديني
القارئ في انسحابي في الانزلاق إلى هاوية صراع

¹ *Ibid.*, p. 146-147.

(ou du dialogue) des civilisations (ou des religions). [...] Ma guerre est très condensée, très précise :

Je veux récupérer la maison que j'avais et dont on m'a privé. Je veux reprendre mon champ sur lequel une colonie a été construite.¹

الديانات، أو صراع الحضارات، أو حوار الديانات
بالقفازات أو حوار الحضارات [...] حربي
مختصرة جداً.²

Attribuant ces paroles à celui qu'il nomme « le Zarathoustra palestinien », l'auteur se démarque du « je » narratif et prend une place de récepteur, tout comme le lecteur que la phrase finale, « Ainsi me parlait le Zarathoustra palestinien », replace en second destinataire et crée un effet de distanciation. Plus que la pensée nietzschéenne en soi, c'est sa vulgarisation, son image commune qui est invoquée ici par l'auteur. C'est la posture prophétique de Zarathoustra et la condamnation d'un monde nihiliste qui sont posés comme conclusion de ce texte.

Abdullah Thabit se réfère également au philosophe allemand, mais simplement par mention de son nom, à côté de ceux d'Hegel et de Kant, invoquant plutôt l'autorité de ce courant philosophique européen sur le développement de sa personnalité et de son écriture, élargissant ainsi ses références, ce qui lui permet de se positionner plus intensément dans la filiation d'une littérature et d'une pensée mondiale, générale.

Toutefois, bien que les constructions intertextuelles placent la littérature contemporaine en parallèle d'une littérature écrite un siècle plus tôt, il existe des divergences esthétiques et thématiques qui interrogent sur la nature du terrorisme présent dans les divers romans et qui tournent autour d'une acception différente de la pensée nietzschéenne qui se développait en parallèle de l'écriture des romans de Fiodor Dostoïevski et de Joseph Conrad, alors qu'elle fait désormais partie d'un patrimoine philosophique conditionnant le contexte dans lequel les romans du *corpus* ont été élaborés.

¹ Sayegh, Nasri. *Bowling à Bagdad*, op. cit., p. 171-172.

² صايغ، نصري. *بولينغ في بغداد*، بيروت: رياض الريس للكتاب والنشر، 2003، ص. 203-204.

2.4. Le terrorisme, d'un siècle à l'autre : quel nihilisme ?

D'après les propos de François Ewald, la différence la plus importante entre le nihilisme du XIX^e siècle et celui de la deuxième moitié du XX^e (qui n'utilise plus le terme) réside dans le fait qu'au XIX^e il s'agit de le combattre et d'en sortir, alors que le XX^e l'expérimente et l'incarne sous ses diverses formes¹. David Rabouin, dont l'article « Actualités du nihilisme » suit celui de François Ewald dans le numéro du *Magazine littéraire* consacré à ce concept, repose la question de la définition du nihilisme après les attentats du 11 septembre 2001, soulignant les diverses influences ainsi que la vivacité de la notion à notre époque contemporaine :

La critique du nihilisme censé accabler notre temps n'a certainement jamais tari depuis la fin du XIX^e siècle, mais elle a indéniablement repris quelque vigueur après le 11 septembre 2001.²

L'affirmation de Rabouin est d'autant plus vraie en littérature, comme le montre Erik Martiny dans son intervention lors du colloque « Regards croisés sur le 11 septembre », intitulée « Shades of Nihilism in 9/11 Fiction³ ». Se basant sur les dires de John Barth qui, dans *The End of the Road* (1964), qualifiait la fiction postmoderne de « *cheerful nihilism* », Erik Martiny parcourt quelques œuvres issues de la production anglaise et états-unienne sur les attentats du 11 septembre 2001 pour analyser la persistante pluralité de nihilismes représentée dans les textes notamment de Don DeLillo, John Upike, Ian McEwan⁴ ou encore Martin Amis⁵. Il débusque un nihilisme relevant d'un « pessimisme existentialiste » dans l'explosion du terroriste dont les particules s'incrustent dans le corps des victimes, un nihilisme « cosmique » dans l'appréhension de l'homme comme un vulgaire insecte dans l'univers, ou encore un nihilisme « idéaliste » dans les revendications islamiques liées aux attentats terroristes⁶.

Les fictions du terrorisme contemporaines s'inscrivent dans la continuité de la réflexion initiée par les auteurs de la fin du XIX^e siècle, prenant en compte le déroulement de l'histoire ainsi que la mutation de la société qui engendre un terrorisme de portée et de valeur

¹ Ewald, François. « Un mot pour dire tout et...rien ? », *Le nihilisme, Magazine littéraire, op. cit.*, p. 7-10.

² Rabouin, David. « Actualités du nihilisme », *Le nihilisme, Magazine littéraire, op. cit.*, p. 11.

³ Martiny, Erik. « Shades of Nihilism in 9/11 Fiction », colloque « Regards croisés sur le 11 septembre », LERMA-ERIC LINT, Aix-en-Provence, 7-9 octobre 2010.

⁴ McEwan, Ian. *Saturday*, Toronto: Vintage Canada edition, 2005.

⁵ Amis, Martin. « The Last Days of Muhammad Atta », *The New Yorker*, New York, 2006, p. 152.

⁶ L'analyse de la construction des personnages fera l'objet de la deuxième partie.

différentes, qui n'est plus un espoir de changement radical du monde, mais qui est perçu, en littérature, comme l'expression d'un désespoir extrême ou bien d'une illusion de puissance. Comme le souligne Haldin, son acte terroriste avait une portée plus grande que le simple assassinat du président, il faisait partie de la préparation d'un changement plus important du monde ; alors que le narrateur du roman de Salim Bachî inscrit son acte dans une soumission assez amère à Dieu, le rendant responsable de l'état du monde tel qu'il est aujourd'hui, ainsi que de son action. C'est bien dans la représentation que les auteurs se font du terrorisme et de ses motivations qu'il y a un changement, il ne s'agit pas ici de discuter les fondements ni les motivations qui ont poussé les terroristes réels à commettre les attentats qui sont la source des fictions du terrorisme.

La référence à Friedrich Nietzsche est à rapprocher également d'une autre forme d'intertextualité présente explicitement dans certains ouvrages du *corpus* : le religieux. En effet, Friedrich Nietzsche déclara la mort de Dieu dans *Ainsi parlait Zarathoustra*. Or certaines revendications d'attentats-suicides sont faites au nom d'un dieu. La question du religieux, notamment à travers la foi, est soulevée par les romanciers, et l'appel à la figure nietzschéenne peut s'inscrire dans un réseau plus général qui construit également des résonances avec le texte biblique et coranique.

IV. L'intertexte religieux : recherche d'un refuge et crainte de la perversion face à un langage à décrypter

Quand Ahmad essaie d'extraire des images du Coran (les longues colonnes, en arabe *fi 'amadin mumaddada*, et la haute voûte au-dessus des cœurs de ceux qui, pelotonnés et terrifiés, cherchent à voir les tours de fumée blanche, *nâru 'l-lâhi 'l-mûqada*) un soupçon d'espoir qu'à un moment donné du temps le Miséricordieux se radoucisse et ordonne une suspension de la Houtama, l'imam baisse ses yeux d'un gris incroyablement pâle, aussi laiteux et insaisissables que ceux d'une femme infidèle, et il lui explique que les descriptions visionnaires du Prophète sont des métaphores. Elles évoquent, en fait, la brûlante détresse d'être séparé de

When Ahmad seeks to extract from the images in the Qu'ran's Arabic – the outstretched columns, *fi 'amadin mumaddada*, and the vault high above the hearts of those huddled in terror and straining to see into the towering mist of white heat, *nâru 'l-lâhi 'l-mûqada* – some hint of the Merciful's relenting at some point in time, and calling a halt to Hutama, the imam casts down his eyes, which are an unexpectedly pale gray, as milky and elusive as a kafir woman's, and says that these visionary descriptions by the Prophet are figurative. They are truly about the burning misery of separation from God and the scorching of our remorse for

Dieu, le cuisant remords d'avoir péché malgré ses commandements. Mais Ahmad n'aime pas la voix du cheikh Rashid quand il dit cela ; elle lui rappelle celle, si peu convaincante, de ses professeurs au lycée. Il entend, derrière, le murmure sourd de Satan ; une voix qui dément sous une voix qui affirme. Le Prophète parle bien du feu, du feu physique, quand il prêche le feu impitoyable ; Mahomet n'aurait pas proclamé si souvent la réalité du feu éternel. [...] Le monde est difficile, pense-t-il, parce que les démons se démènent, embrouillent tout, rendent tortueux le chemin droit.¹

our sins against His commands. But Ahmad does not like Shaikh Rashid's voice when he says this. It reminds him of the unconvincing voices of his teachers at Central High. He hears Satan's undertone in it, a denying voice within an affirming voice. The Prophet meant physical fire when he preached unforgiving fire; Mohammed could not proclaim the fact of eternal fire too often. [...] *The world is difficult*, he thinks, *because devils are busy in it, confusing things and making the straight crooked.*²

Narration à la troisième personne mais avec l'usage d'une focalisation interne dans le personnage d'Ahmad, le roman de John Updike nous offre une multitude de citations, allusions et hypertextes religieux, notamment coraniques, comme dans cet extrait. Ce passage est précédé de la citation d'une sourate coranique, mise en relief par une mise en page qui crée une rupture entre le texte coranique mentionné dans sa traduction anglaise et le reste du récit. Ahmad nous est présenté ici dans une tentative de représentation des images construites par le texte entendu. L'irruption de passages en langue étrangère, commentés ensuite, souligne d'une part la nécessaire interprétation du texte, aussi bien au sens littéral que métaphorique, et pose la difficulté de la fidélité interprétative au texte : chaque individu se construit ses propres images à partir du langage. Le changement de physionomie de l'imam lorsqu'il propose à Ahmad son interprétation littérale (*figurative*) du texte coranique contribue à construire la méfiance de l'élève face à son maître, sentant l'illogisme du propos de l'imam. Ahmad lie ainsi logique et sentiment, questionnant le bien-fondé d'une foi inconditionnelle et irréfléchie. Derrière le fanatisme pointé, pour le jeune homme, l'ombre de Satan. Effectuant un parallèle entre les propos de l'imam et ceux de ses enseignants, Ahmad met sur un même niveau ces deux types de discours : ils sont tous deux œuvres d'adultes et reposent sur une faille, une dissonance qui leur confère un caractère mensonger aux yeux du jeune homme. Quelques pages plus tard, alors qu'une discussion avec un camarade qu'il aime bien mais qui ne possède pas ses principes l'a mis hors de lui, Ahmad en conclut que le monde est difficile

¹ Updike, John. *Terroriste*, *op. cit.*, p. 12, 17.

² Updike, John. *Terrorist*, *op. cit.*, p. 6-7, 11.

car il appartient aux hommes de démêler le bon du mauvais et d'accepter que parfois ils s'entremêlent.

Ainsi le roman de John Updike propose de réfléchir sur le texte religieux dans son caractère crypté, présentant à la fois des parties en langue originale, des traductions et des exégèses. Le texte est à investir et cet investissement est personnel et réclame des efforts. À côté d'Ahmad qui se débat dans une identité qui ne lui convient pas, le roman met en scène des personnages qui font une lecture très tranchée du texte coranique et ne laissent pas de place à la réflexion. Cette image du fanatisme qui est amorcée dès le passage cité fait l'objet de suspicion et est représentée comme étant tout autant inspirée par Satan que le discours de certains « impies ». À ces citations du texte coranique s'ajoute une épigraphe tirée de la Bible qui souligne la difficulté du libre arbitre des hommes qui souhaiteraient parfois être plus contrôlés par Dieu, priant celui-ci de prendre les décisions à leur place. Et Dieu de répondre à Jonas en le renvoyant à sa propre colère comme expression de son désarroi¹. Cette épigraphe trouve écho dans l'élaboration du personnage d'Ahmad et de son parcours. Se comparant aux insectes, Ahmad trouve le monde difficile et souhaite avoir un dieu pour ne plus être responsable de ses actes, mais le monde n'est pas ainsi fait et la conclusion du roman le renvoie à sa condition : son dieu lui a été enlevé, c'est-à-dire qu'il doit faire ses propres choix et en accepter les responsabilités. À l'épigraphe coranique succède une citation fictionnelle tirée du roman de Gabriel Garcías Márquez *De l'amour et autres démons (Of Love and Other Demons)*. Abordant le même thème que l'épigraphe précédente, elle souligne que l'absence de foi est plus difficile à changer car elle est corroborée par le bon sens². Au-delà de l'écho qui se forme entre les deux citations, ce qui est intéressant réside dans la juxtaposition de deux types de textes de genre différent : la fiction dialogue avec le texte biblique, tous deux appartenant à la littérature.

L'intertextualité entre textes sacrés et fictions se construit également dans d'autres ouvrages du *corpus*. Chaque fois, le texte sacré est convoqué dans son opacité, comme un code qui doit être décrypté, mais que tout décryptage rend subjectif. Il n'est pas tellement question de foi, mais d'interprétation et de responsabilisation. La fiction est parfois ponctuée

¹ "And now, O Lord, please take my life from me, / for it is better for me to die than to live. / And the Lord said, "Is I right for you to be angry?" / – Jonah 4:3 – 4", Upike, John. *Terrorist*, *op. cit.*.

« Maintenant, Éternel, prends-moi donc la vie, / Car la mort m'est préférable à la vie./ Et l'Éternel répondit : Fais-tu bien de t'irriter ?/ Jonas 4-3/4 », Updike, John. *Terroriste*, *op. cit.*.

² "Disbelief is more resistant than faith/ because it is sustained by the senses." / – Gabriel Garcia Marquez, *Of Love and Other Demons*", Upike, John. *Terrorist*, *op. cit.*.

« L'incrédulité est plus forte que la foi, / parce qu'elle est appuyée par les sens./ Gabriel Garcia Marquez, *De l'amour et autres démons* », Updike, John. *Terroriste*, *op. cit.*.

par des passages de textes sacrés, ou bien elle représente également les institutions qui prônent une certaine lecture de ces textes, ce qui lui permet d'interroger la fixité et la légitimité d'une interprétation bien précise et exclusive.

Dans ce dialogue, la fiction interroge également non pas le texte spirituel en lui-même, mais la lecture qui en est faite. Cette démarche attire l'attention sur la relation de la foi à la responsabilité, au libre arbitre. En effet, les personnages du *corpus* sont confrontés au dilemme posé par Albert Camus : est-ce que la fin justifie les moyens ? Question qui se prolonge en : est-ce que la foi justifie n'importe quelle action ? Elle taraude le narrateur du roman de Salim Bachi durant son épopée nocturne, elle est tranchée par Amine dans *L'attentat*, elle est problématisée chez Jess Walter par Jaguar, mais elle est surtout centrale chez John Updike puisqu'elle guide Ahmad tout au long du roman et se trouve symbolisée dans sa réflexion sur les insectes. Ahmad pensait pouvoir devenir l'instrument d'une force supérieure mais il prend conscience qu'il est le seul responsable de ses actes, ce qui le pousse à abandonner sa mission. Cependant, loin d'être un plaidoyer contre la foi, la conclusion de John Updike rappelle tout de même la difficile condition des hommes coincés par des préoccupations très individuelles : leur auto-préservation et leur bien-être personnel. Ainsi, la société reste représentée comme pervertie, aucune grande cause ne sous-tend la vie de chaque individu. Ce constat renforce l'amertume de la dernière pensée d'Ahmad qui aurait souhaité une vie et une société plus saines.

L'autobiographie romancée de Khaled al-Berry est ponctuée de citations coraniques qui sont le plus souvent utilisées comme des arguments d'autorité dans la bouche des extrémistes. Les titres attribués aux différents chapitres qui composent le livre véhiculent également l'intertexte religieux, retraçant le parcours du narrateur de manière cynique, puisque les étapes devraient l'amener des préoccupations terrestre à l'illumination spirituelle, alors qu'ici, le livre commence par « Le paradis » et se termine par « La terre ». Les autres chapitres sont « Dieu n'est qu'à moi », « Le message révélé » et « La tentation ». Il suffirait d'invertir le premier et le dernier chapitre pour avoir le récit de l'illumination spirituelle. Ainsi, dès le découpage, le lecteur constate que le cheminement, l'initiation que lui propose le narrateur est celle qui le mène vers le monde terrestre. Loin d'offrir une critique du texte coranique, cette fictionnalisation de l'expérience d'un jeune extrémiste pointe l'importance de l'interprétation, dénonçant d'éventuels détournements du texte à des fins politiques.

L'intertexte religieux est beaucoup moins présent dans les autres ouvrages du *corpus* qui proposent surtout une représentation des instances religieuses, ou bien de personnages adoptant une vision et une pratique extrêmes de la religion. Cependant, le texte religieux est toujours juxtaposé à des références fictionnelles, construisant des bribes d'images de la littérature.

V. La valeur salvatrice de la littérature : se construire une bibliothèque

Le *corpus* arabe construit une autre forme d'intertextualité qui vient d'une part de la différence de position culturelle et politique face au 11 septembre 2001, d'autre part de la construction de la littérature arabe en interrelation forte avec les textes canoniques occidentaux et orientaux qui ont fait l'objet de l'éducation des écrivains arabes. Le rapport intertextuel est lié également à la valeur salvatrice attribuée à la littérature : pour le narrateur de Khaled al-Berry (et d'Abdullah Thabit), la lecture, et plus particulièrement les grands auteurs arabes et occidentaux, l'ont sauvé du terrorisme, de l'intégrisme. En effet, après sa sortie de prison, alors qu'il commence sa sixième année de médecine, le narrateur entre dans un salon littéraire et se lie d'amitié avec un jeune intellectuel qui va lui faire découvrir les richesses du langage qui n'est pas seulement religieux, mais peut être poétique et répondre à des règles de versification. Dès lors, il va commencer par lire les ouvrages qui étaient rangés dans des cartons chez ses parents et qui font partie des classiques de la littérature arabe contemporaine : Mohammad Haykal, Neguib Mahfouz et Tawfiq al-Hakim sont invoqués pour leur virtuosité dans divers genres littéraires (mémoires, roman, théâtre) et pour souligner la richesse de ce patrimoine contemporain qui n'enferme pas l'individu dans des doctrines, mais le pousse à questionner sa place dans le monde et ce qui le construit. Il commence à fréquenter la bibliothèque publique près de la faculté de médecine ainsi que le centre culturel britannique et décide de devenir écrivain :

J'avais plus de temps depuis que j'avais décidé, au début de ma sixième et dernière année, que je n'exercerai pas la médecine, et que je compléterai mes études. Je commençai un travail de pigiste à *al-Ahram al-riyadi (al-Ahram Sport)*, considérant que le journalisme était le métier le plus

اتسع وقتي بعد أن قررت في بداية السنة السادسة والأخيرة أنني لن أعمل طبيبا، وإن كنت سأكمل الدراسة. وبدأت العمل صحفيا متدرجا في الأهرام الرياضي، باعتبار الصحافة أقرب المهين لتحقيق حلمي بأن أكون كاتباً أو مفكراً، شيئاً ما

proche pour réaliser mon rêve qui était de devenir écrivain ou penseur, quelque chose que je ne parvenais pas à identifier, mis à part que cela se trouvait dans cette ligne.¹

لا أعرف ما هو، لكنه في هذه السكة.²

Alors qu'il s'apprête à invoquer *L'être et le néant* en traduction arabe, le narrateur affirme que sa subjectivité et son individualité se développent, tout comme une vision plus complexe et plus riche du monde :

Ma subjectivité se développait d'une manière particulière durant ces jours. Comme un djinn voulant se libérer, et être maître au moins d'une petite partie de son destin.³

ذاتي تضخمت بشكل استثنائي في تلك الأيام. كجني يريد أن ينعثق، ويقرر ولو جانبا ضئيلا من مصيره⁴

Khaled al-Berry établit un parallèle avec Jean-Paul Sartre, soulignant l'importance de l'engagement littéraire face à l'oppression politique. Cet appel à l'autorité sartrienne permet également d'invoquer l'existentialisme et ainsi une réflexion sur la condition humaine, même si elle est présentée comme dépassée de cinquante ans. Jean-Paul Sartre est surtout apposé à Neguib Mahfouz, dont l'œuvre s'intéresse aux hommes de son époque à travers des intrigues de type sagas familiales. Mais Khaled al-Berry ne se limite pas à un auteur, il convoque également Taha Hussayn, l'écrivain égyptien aveugle dont *Le Livre des jours*⁵ (1929-1939) fait date aussi bien pour l'esthétique de l'autobiographie que pour le sujet abordé (l'éducation d'un jeune aveugle, l'absurdité de l'institution azharienne). Réfléchissant sur la tentative d'assassinat de Naguib Mahfouz par un musulman extrémiste, il prend conscience que son éducation religieuse lui fait admettre que l'auteur ne se comporte pas selon les

¹ Nous traduisons.

² البري، خالد. الدنيا أجمل من الجنة، القاهرة: دار ميريت، 2009، ص. 251.

³ Nous traduisons.

⁴ البري، خالد. الدنيا أجمل من الجنة، ص. 254.

⁵ L'ouvrage est composé de trois tomes dont les deux premiers sont regroupés dans la traduction française sous le titre *Le livre des jours* (trad. Jean Lecerf, Gaston Wiet, Paris : Gallimard, 1947). Le premier tome est publié en arabe en 1929 et le second en 1939.

principes islamiques, mais il affirme haut et fort qu'il est le meilleur garant de la culture arabo-musulmane aujourd'hui, tout comme Taha Hussayn :

À mes yeux, désormais, tout ceci était de l'opportunisme pur, et un aveu de leur part, à ceux qui réfléchissent un peu, que la civilisation de l'Islam n'est pas que religion de l'Islam. « Les hérétiques » comme Averroès, Avicenne et al-Ma'mûn sont les garants de la civilisation de l'Islam, avec les spécialistes religieux et les jurisconsultes. Exactement comme Neguib Mahfouz, Taha Hussayn et, également, oui, le Chrétien Salâma Mûsa sont les garants parmi les plus grands, de la civilisation de l'Islam contemporaine. Ce que disent les spécialistes religieux ne les touchent pas, tant que la société est en bonne santé, et que les spécialistes religieux ne réclament pas plus que leur dû.¹

بالنسبة لي الآن هذه انتهازية محض، واعتراف منهم، لمن يتفكر قليلا، بأن حضارة الإسلام ليست فقط دين الإسلام. "الزنادقة" كابن رشد وابن سينا والمأمون شركاء، في حضارة الإسلام مع الحفاظ والفقهاء. تماما كما أن نجيب محفوظ وطه حسين بل والمسيحي سلامة موسى شركاء بالنصيب الأكبر، في حضارة الإسلام الحالية. لا يضرهم أن يقول عنهم الحفاظ ما يقولون، لو كان المجتمع صحيحا، وأخذ الحفاظ حجمهم الحقيقي.²

Edward al-Kharrat est également mentionné par une jeune femme que le narrateur rencontre. Il représente la génération des années 60 et une grande innovation dans l'esthétique romanesque³, qui laisse justement plus de place à l'expression de la subjectivité et de l'émotivité. Enfin, nous glissons un peu dans le domaine philosophique et mystique, retrouvant *Les Confessions* de Rousseau suivies de vers du poète soufi Ibn 'Arabi. Couplée à la mention de Taha Hussayn, l'évocation de Rousseau amorce ici le propos de l'auteur sur l'influence du genre autobiographique sur le développement de son identité et sur le choix de son écriture qui trouve son illustration dans le texte que le lecteur vient de parcourir :

Les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau est un livre merveilleux. Il n'a pas honte d'informer les gens qu'il a fait des « mauvaises » choses. Cela ne fait que le rendre plus humain et n'en appelle à rien d'autre qu'à la tolérance. Il m'ouvrit la porte

الاعتراف لجان جاك روسو كتاب عظيم. لا يخجل من إخبار الناس أنه كان يفعل أشياء "بطالة". فلا يزيد إلا إنسانية ولا يستدعي إلا تسامعا. فتح لي الباب إلى طريق ذهني اسمه السير

¹ Nous traduisons.

² البري، خالد. الدنيا أجمل من الجنة، ص. 254 .

³ Émergence des métafictions, remise en question du réalisme, expérimentations littéraires inspirées du surréalisme, jeu de transgression des frontières génériques.

vers le chemin de mon esprit qui se nomme l'autobiographie. C'est cela qui porte l'expérience humaine en elle-même, avec la souffrance qui épuise et la joie qui donne des ailes aux cœurs, mais elle fait tenir cela entre les deux couvertures d'un livre. Les deux couvertures s'étendent devant moi alors que je me rappelle de mon expérience personnelle ce qu'il y a d'imposture et de fourberie envers le temps dans les jeux de lecture. La souffrance meurtrière est réduite à émouvoir le lecteur intéressé, ou à faire couler quelques larmes au lecteur particulièrement sensible. La lutte malade et l'angoisse envahissante se résument à un frisson ou un écarquillement de pupilles. Quel prix à payer pour le lecteur !¹

الذاتية. تلك التي تحمل تجارب إنسانية فيها من الألم ما يضيي ومن الفرح ما يثبت للقلوب أجنحة، لكنها تختزل ذلك بين ضفتي كتاب. والصفحتان تتسعان أمامي مدركا من تجرّبي الشخصية ما في القراءة من خداع واحتيال على الزمن وتلاعب به. تختزل الألم القاتل إلى تأثير لدى القارئ المهتم أو دمعين لدى القارئ المرفه الإحساس. وتختصر الكفاح المضني والقلق المحطم إلى قشعريرة أو اتساع في حدقتي عيينين. يا له من ثمن!²

La mention finale d'auteurs anglophones comme Henri Miller complète son inscription et sa revendication d'appartenance à la littérature non pas seulement arabe, mais mondiale.

La prédominance de la littérature dans la vie de l'auteur ainsi que sa fonction salvatrice est renforcée par le choix de conclure son roman par la mention de grands penseurs arabes (Farâbî, Avicenne, Averroès) et d'un dernier écrivain arabe : Abou 'Ala' al-Ma'ari. Ce choix n'est pas anodin puisqu'Abou 'Ala' al-Ma'ari est connu principalement pour son *Épître du Pardon* (رسالة الغرغان) qui propose un parcours au Paradis et en Enfer à la rencontre des grandes figures de la littérature arabe³, construisant un patrimoine culturel qui servirait de base à l'identité culturelle arabe. Ainsi, Khaled al-Berry propose de se baser sur la littérature pour trouver sa place dans la société et non pas sur la politique ni sur la religion⁴, dédiant son livre à tous les intellectuels qu'il a mentionnés.

¹ Nous traduisons.

² البري، خالد. الدنيا أجمل من الجنة، ص. 256.

³ Le texte d' al-Ma'ari est à rapprocher de la *Divine Comédie* de Dante de part son thème et son contexte de production.

⁴ Ce développement de références littéraires est totalement absent de la première édition du livre. Les seuls auteurs mentionnés sont Neguib Mahfouz et Tawfiq al-Hakim. Leur mention est suivie d'une réflexion sur la lecture et le goût pour l'autobiographie développé par l'auteur. Il découvre par ce biais la possibilité de penser autrement et la richesse que procurent les divergences d'opinion. C'est à la suite de cette expérience de lecteur qu'il décide d'abandonner la médecine et de devenir écrivain ou journaliste.

Les références utilisées par Abdullah Thabit ne se cantonnent pas à la littérature contemporaine et relèvent plus du patrimoine de littérature générale. Nous retrouvons Victor Hugo avec Bernardin de St Pierre, Ernest Hemingway, Gabriel García Márquez et Nikos Kazantzakis, aux côtés de Taha Hussayn, Nizâr Qabbânî, et des juristes comme Youssef al-Qardhâwî et Sayyid Sâbiq :

Pendant tout ce temps et pour combler le vide dans lequel je vivais tout particulièrement la nuit, je me destinais à la lecture et à l'apprentissage, décidé fermement à ce que le programme de ces lectures soit nouveau, différent de l'organisation précédente, et malgré leur certitude que le poète Nizâr Qabbânî est un hérétique et un imposteur, que Abdallah al-Baraddouni fait partie de la communauté des athées, que Ghâzî al-Qasîbi, Muhammad Zâyid al-'Alma'i, Muhammad Jabar al-Harbi, Abdallah al-Sikhâni et tous les modernes sont des hérétiques. Quiconque lira [ces intellectuels] éprouvera, sans aucun doute, leur erreur et leur désaveu des affaires d'Allah et de son Prophète. Malgré tout ceci, je pratiquais ce qu'ils avaient écrit et ce qu'ils écrivaient, je continuais à les suivre et à imiter leur tradition et leur pensée selon ce qu'ils en disent !

À cette époque, je lus aussi les œuvres d'al-Manfalûti, surtout les romans qu'il avait traduits de la littérature française, je lus al-Râfî'i, al-'Uqâd, Taha Hussayn et quelques romans de littérature générale d'Ernest Hemingway, Victor Hugo, Kazantzakis, Márquez et d'autres... Bien sûr tous leurs livres étaient introuvables car leur lecture était interdite. Ils étaient confisqués à ceux contrôlés en leur possession. La ville d'Abha ne connaissait pas un développement culturel assez important pour permettre une circulation plus aisée de ces œuvres [...].

Je lus Fiqh al-Sunna (Le droit de la tradition) de Sayyid Sâbiq, al-Halâl wa al-Harâm fî al-Islâm

لطول الوقت ولعذاب الفراغ، الذي أعيشه لاسيما في الليل، فإني هيأت لنفسي جدولاً للقراءة والإطلاع، متعمداً أن يكون منهيح هذه القراءات جديداً، مختلفاً عن النسق السابق، فبالغرم من إقناعهم إياي بأن الشاعر نزار قباني كافرٌ ومنحل، وأن عبدالله البردوني قوميّ ملحد، وأن غازي القصيبي، ومحمد زايد الألمي، ومحمد جبر الحربي، وعبدالله الصيخاني، وكل هؤلاء حدائون كفرة، ومن يقرأ لهم لا شك سيتأثر بضلالهم وحجودهم بآيات الله ورسوله، بالغرم من كل هذا إلا أنني أدمنت ما كتبوه ويكتبونه، وصرت أتابعهم، وأحاول تقليدهم والتفكير بما يقولونه !

قرأت أيضاً أيامها كل أعمال المنفلوطي، خصوصاً الروايات التي ترجمها عن الأدب الفرنسي، وقرأت الرافي، والعقاد، وطه حسين، وبعض الروايات العالمية لآرنست همنجواي، وفيكتور هيغو، وكازانتزكي، وماركيز، وغيرهم.. وبالطبع فإن كتب هؤلاء كلهم لم تكن متاحةً سواءً لأن دخولها ممنوع، وتصادها ممن تضبطها معه، أولن مدينتي أبها لم يكن بها من التقدم الثقافي ما يجعل الحصول على المتاح من هذه الأعمال سهلاً [...].

قرأت (فقه السنة) لسيد سابق، و (الحلال والحرام في الإسلام) ليوسف القرضاوي، واطلعت على فقه ابن حزم والشوكاني.. وغيرهم، وصدمت حين اكتشفت أن الموسيقى، التي حرمتها

(L'autorisé et le défendu en Islam) de Youssef al-Qardhâwi, et m'initiai au droit d'Ibn Hazm al-Chîkâni et d'autres... Je m'étonnai en découvrant que la musique qui m'avait été interdite toutes ces années est une beauté que l'Islam ne pouvait pas interdire, qu'il n'y avait aucun préjudice à raccourcir ma barbe, voire à la raser, je sus que se couvrir le visage d'un voile n'est pas une obligation pour la femme, que les images et les ornements n'engendrent pas la colère de Dieu, que la vie est belle, que l'homme a le droit d'être élégant, aimant, et tolérant. Quant à l'accusation d'apostasie, elle est l'issue de secours et le programme de ceux qui croient tuer au nom de Dieu de tout temps !¹

على نفسي كل هذه السنين، جمالٌ يستحيل أن يجرمه الإسلام، وأنه لا ضير في أن أقص لحيتي، أو حتى أن أحلقها، وعرفت أن تغطية المرأة وجهها ليس من الحجاب في شيء، وأن التصوير والزينة مما لا يثير غضب الله، وأن الحياة جميلة، وتستحق أن يكون المرء أنيقاً محباً ومتسامحاً. أما قضايا التكفير طريقة الخوارج و منهجهم، إنها اعتقاد القتلة باسم الله على مر التاريخ!²

Les auteurs français côtoient les auteurs états-uniens, colombiens, grecs et arabes. Le point commun de ces écrivains est d'une part leur dimension mondiale : certains sont voyageurs et se sont intéressés à d'autres cultures, de plus, leurs œuvres sont reconnues comme faisant partie du patrimoine de la littérature générale. D'autre part, ils sont regroupés ici par l'auteur car ils font partie des lectures interdites par les *Jamâ'ât*. Tout comme Khaled al-Berry, Abdullah Thabit fait également appel à des figures de philosophes, dont la triade allemande que forment Kant, Hegel et Nietzsche.

¹ Nous vous proposons notre traduction car la traduction publiée par Actes Sud omet certains noms de penseurs, et tend à faire des raccourcis : « Mon inaction me pesait, surtout le soir ; j'en profitais pour lire beaucoup, je voulais parfaire mes connaissances, étudier des auteurs qui ne figuraient pas dans leur programme : le poète Nizâr Qabbâni qui à leurs yeux était un incroyant, un dénégateur ; 'Abdallah al-Baraddouni, cet intellectuel en qui ils voyaient un nationaliste sans religion, et bien d'autres encore, qui étaient accusés d'être modernes, des athées ; les lire c'était se perdre, c'était ignorer la parole de Dieu, ignorer Son prophète. Je les lisais pourtant assidûment ; je voulais pénétrer leur pensée, leurs propos. Je me suis plongé dans la littérature égyptienne, j'ai lu Manfalouti et surtout ses ouvrages inspirés de la littérature française, al-Râfi'î, Taha Hussein ; j'ai découvert Hemingway, Victor Hugo, Kazantzaki, Gabriel Garcia Marquez et bien d'autres. En fait ces livres, je ne les trouvais pas, soit ils étaient interdits, soit Abha, qui n'était pas une ville importante, n'avait pu les acheter [...]. J'avais beaucoup changé, les questions d'avant, j'essayais de les oublier, je lisais des ouvrages de droit qui présentaient une autre interprétation du dogme, celle qu'ils cachaient, en la qualifiant d'« hérésie », en prétendant qu'elle détournait de la Voie. Je découvrais avec stupeur que la musique, que toutes ces années ils m'avaient interdite, était une des splendeurs de la création et que l'islam ne l'interdisait pas ; je comprenais que je pouvais raccourcir ma barbe, la couper même, que les femmes n'avaient pas à se couvrir le visage, que la peinture et les ornements ne suscitaient en rien la colère de Dieu. La vie est un bienfait unique, elle mérite que les humains se parent pour elle, qu'ils vivent en harmonie avec elle et entre eux, voilà ce qui m'apparaissait ; et l'accusation d'impiété, je ne m'en souciais pas, je savais qu'elle a toujours été l'arme de ceux qui tuent au nom de Dieu. », Thabit, Abdullah. *Le terroriste n°20*, op. cit., p. 108-109.

² ثابت، عبدالله. الإروابي 20، 136-138.

Abdullah Thabit oppose la légitimité des auteurs autorisés par les groupes extrémistes à ces écrivains et penseurs qu'il cite et dont le nom ouvre toute une perspective d'« amour et de beauté » :

L'amour et la beauté dans laquelle je m'enfonçai par la poésie et les romans triomphaient, [ils forment] le beau côté de la religion qui guide les gens dans la direction de l'amour et de la beauté, de la musique et de la poésie...¹

انتصر الحب والجمال الذي غرقت فيه
عبر الشعر والروايات، والجانب الآخر الجميل من
الدين، الذي يسوق الناس باتجاه الحب والجمال
والموسيقى والشعر...²

Ainsi la littérature est posée comme une ouverture et une liberté pour l'individu, une possibilité de sortir du joug des fanatiques qui ont bien senti le danger que représentent de tels ouvrages pour leur pouvoir et en interdisent donc l'accès.

Cette force de la littérature est symbolisée dans le roman du Yéménite Wajdî al-Ahdal d'une part à travers la posture et la quête du Philosophe, d'autre part dans la solution qui est proposée aux vers de terre pour redevenir des humains : manger des livres et boire de l'eau claire. La lecture et l'écriture sont associées à la pureté et se posent comme le chemin à suivre pour libérer l'individu et l'enrichir, le « remonter » au sens propre dans cette dystopie puisque les vers peuvent alors remonter à la surface de la terre.

*

La mise en réseau de ces textes permet de dégager d'une part une manière très fine de représenter la difficulté de saisir l'événement puisqu'il nécessite une approche oblique par d'autres écritures, plus ou moins explicitement. D'autre part, elle empêche le recours à une conception restreinte de la question en posant une certaine forme d'exceptionnalité à la production liée aux attentats du 11 septembre 2001, production qui rappelle des questions récurrentes tout au long du XX^e siècle et qui mêle des poétiques préexistantes. De plus, l'invocation de figures littéraires et d'une certaine force de la littérature vient créer une forme de tension avec les conclusions des romans qui semblent constater l'impasse et l'impossibilité

¹ Voici la traduction de Françoise Neyrod publiée chez Actes Sud : « Seul m'intéressait cet aspect là de la religion, celui qui suscite l'amour entre les hommes, qui ouvre l'âme à la musique et à la poésie. », Thabit, Abdullah. *Le terroriste n°20*, op. cit., p. 109.

² ثابت، عبدالله. الإرهابي 20، 138.

de surmonter l'événement traumatique. Malgré ce constat, la forme littéraire est présente, œuvre est faite, et la présence d'une bibliothèque mondiale comme réserve d'armes face au fanatisme accentue la foi dans le pouvoir des mots qui parviennent à dire leur incapacité à défaut d'offrir une illusoire facilité à traiter ce type d'événement.

L'événement traumatique est donc présent sous de multiples facettes, abordé par différents types de discours. Object complexe, il possède diverses valeurs en fonction de ses modalités de représentation.

VI. Les valeurs de l'événement dans la fiction

La représentation de l'attentat terroriste par la fiction cherche à illustrer la dynamique propre à l'événement que nous avons étudiée dans la première partie (émergence/mise en récit), et ce à travers diverses stratégies narratives qui, chacune à sa façon, viennent l'interroger. Raconté ou occulté, toile de fond ou bien nœud de l'intrigue, l'événement revêt une symbolique différente qui révèle les interrogations qu'il soulève. Bien que tous les aspects de l'écriture fictionnelle participent à sa représentation, seule son émergence, sa réalisation effective fait l'objet des considérations suivantes : comment est représenté dans la fiction le moment de réalisation de l'événement ? Quel rôle cette construction adopte-t-elle dans l'économie narrative ?

1. L'élément perturbateur : Laila Halaby, Inaam Kachachi, Wajdî al-Ahdal

De par son potentiel bouleversant, l'événement se prête bien au rôle d'élément perturbateur dans le récit. Revêtant les attributs du conte, le roman de Laila Halaby place l'attentat tout de suite après la situation initiale. Alors que l'intrigue ne tourne absolument pas autour des répercussions de l'attentat, le 11 septembre 2001 vient offrir sa portée traumatique comme symbole d'une remise en question violente de la vie des personnages, et l'impossibilité de revenir en arrière. Ainsi, Salwa et Jassim sont obligés de faire face à la fois à leur condition d'immigrés et à l'artificialité d'une partie de leur vie. Ils subissent la stigmatisation dont la population arabe-américaine est victime à la suite des événements, mais

à cela s'ajoute une crise du couple qui ne se parle plus suffisamment, chacun s'enfermant dans ses angoisses et ses envies. La violence réside dans la fausse couche que fait Salwa, l'agression qu'elle subit de la part de Jake et l'accident de voiture dans lequel Jassim est impliqué et qui fait un mort. Ces événements ne sont pas directement connectés au 11 septembre 2001 mais s'y retrouvent reliés par leur impact et par quelques détails comme le permis de chasse aux terroristes que possède le jeune tué dans l'accident de voiture, ou bien l'attrait de Jake pour la beauté orientale de Salwa, ou encore à travers la paranoïa qui entoure Jassim et qui aboutit à une enquête de la CIA à son égard. La réalisation des attentats coïncide avec le début des déboires du couple et se retrouve également en toile de fond de l'intrigue, conditionnant le contexte social dans lequel évoluent les personnages.

Il en va de même chez Wajdi al-Ahdal et Inaam Kachachi. Les attentats contre le World Trade Center engendrent l'engagement de Zeina dans l'armée états-unienne ainsi que la guerre en Irak à laquelle elle participera en tant que traductrice. La réalisation de l'attentat n'est que très succinctement abordée mais l'événement pèse sur l'intrigue et sur les relations qu'entretiennent les personnages entre eux. Tout comme pour Salwa et Jassim, la vie de Zeina est brisée à la suite des attentats : elle ne parvient plus à ignorer sa difficile situation de « chien à deux niches » comme dit Taous, sa mère de lait. Ainsi, c'est plus la froideur de l'accueil que lui réservent les Irakiens et la remise en question de son identité personnelle qui fait l'objet du roman d'Inaam Kachachi, non pas l'événement en lui-même.

L'attentat est un enjeu plus direct du *Philosophe de Karantina*. Se situant en ouverture d'un chapitre et à l'exacte moitié du roman, l'attentat commis par le terroriste Bandar Ibn Tahyamar bouleverse l'équilibre politique du royaume de Zîma et engendre le départ des représentants du cimetière d'Hamburger. Disciple du philosophe, l'acte commis par Bandar Ibn Tahyamar est présenté comme une interprétation extrême des principes enseignés par le philosophe, ouvrant la voie au fanatisme et à la violence alors que l'objectif du philosophe est de permettre l'épanouissement de chacun et leur retour sur la surface de la terre. Le récit de la réalisation de l'attentat tient en quelques lignes mais son impact, tout comme les motivations du terroriste, constituent la majorité de la suite de l'intrigue. Toutefois, Bandar Ibn Tahyamar n'est pas un terroriste suicidaire, il est l'orchestrateur. Les enjeux du suicide ne sont pas abordés ici, il s'agit plus de réfléchir sur l'exercice du pouvoir politique au sens premier de gestion de la communauté. Les attentats du 11 septembre 2001 représentent un retournement de situation dans ce roman. Ils sont mentionnés, préparés dans la première partie, présents à

travers ses conséquences dans la seconde, ils viennent incarner la violence et le chaos ambiant tout au long de l'intrigue.

2. L'écho : Don DeLillo, Jess Walter, Mahi Binebine, Yasmina Khadra

Représentés esthétiquement dans leur dimension explosive, les attentats sont évoqués sous la forme de répliques sismiques, d'échos, chez Don DeLillo, Jess Walter, Mahi Binebine et Yasmina Khadra.

L'homme qui tombe et *L'attentat* sont construits sur un même modèle qui fait de l'attentat le cadre du récit. En effet, le roman de Don DeLillo s'ouvre sur l'errance de Keith qui sort d'une des tours du World Trade Center juste avant son effondrement. Alors que le récit alterne entre l'avant et l'après attentats, les chemins d'Hammad et de Keith finissent par se rejoindre à la fin dans la répétition de l'attentat mentionné au début de l'intrigue. Sorte de boucle ou bien d'impossible dépassement de l'événement, ce choix souligne l'impossibilité dans laquelle se trouvent les victimes (comme Keith) de dépasser leur traumatisme, demeurant coincées dans la violence de l'attentat auquel elles ont survécu, et propose en parallèle la formation imaginée d'un individu qui en vient à perpétrer un attentat-suicide. Ainsi, une perspective cyclique et un cheminement linéaire s'entremêlent, qui n'ont pourtant en commun que l'événement traumatique.

Bien que Yasmina Khadra ait fait le choix d'une narration centrée sur un seul personnage, victime doublement d'attentats, la structure du récit et la valeur attribuée aux événements terroristes sont les mêmes que chez Don DeLillo. Amine effectue à nouveau sa quête de compréhension de l'acte commis par sa femme alors qu'il s'apprête à mourir dans une autre explosion. Retour au point de départ à la fin du roman, l'événement est représenté comme l'indépassable, l'inéluctable qui submerge l'individu.

Nous retrouvons exactement les mêmes enjeux chez Jess Walter, qui ouvre *Le Zéro* avec une sorte d'hallucination de Remy due aux vapeurs d'alcool et à sa tentative de suicide, qui lui fait revivre l'attentat du 11 septembre 2001, reconnaissable à la pluie de papier décrite qui devient la métonymie de cet événement. Alors qu'ils reviennent sans cesse chez les autres personnages, Remy prétend ne pas s'en souvenir sauf à la fin, alors qu'il course Jaguar pour éviter que celui-ci n'en commette un autre. Échouant dans cette mission, Remy se retrouve

allongé dans un lit d'hôpital et choisit une mort métaphorique. Même si ce n'est pas le même attentat qui ouvre et ferme le récit, la valeur et le mode de représentation du terrorisme suicidaire est le même que dans les romans mentionnés auparavant. L'attentat est obsédant, inévitable, presque personnifié : il s'agit d'une force indomptable qui ne peut pas être dépassée.

Dans le roman de Mahi Binebine, Yachine effectue un parcours mémoriel similaire à celui d'Amine, si ce n'est qu'il parle déjà à partir des limbes d'où il observe le monde des vivants. Il cherche à comprendre comment il a pu en arriver là, et se désespère de ne trouver aucune réponse satisfaisante et de constater que l'histoire ne peut que se répéter avec de nouvelles Étoiles de Sidi Moumen.

L'attentat n'est donc plus seulement un élément perturbateur, il efface tout ce qui précède et tout ce qui suit, enfermant l'individu dans une répétition inévitable de l'expérience traumatique, tout comme il enferme le récit.

3. La menace : Abdullah Thabit, Khaled al-Berry, John Updike

La seconde édition du texte de Khaled al-Berry montre que l'événement peut influencer sur le récit, même s'il est absent. S'inscrivant alors comme un horizon d'attente effrayant, l'attentat terroriste constitue la menace qu'il faut absolument chercher à éviter. Les attentats du 11 septembre 2001 ont conditionné la réécriture du texte de Khaled al-Berry et son changement de statut générique. Passant de témoignage journalistique à autobiographie fictionnelle, ce texte propose le parcours d'un individu qui serait probablement mort dans un attentat-suicide s'il n'avait choisi de changer radicalement de voie.

Il en va de même chez Abdullah Thabit qui crée un narrateur fictionnel et lui fait écrire son autobiographie fictionnelle. Inscrivant explicitement cette peur au sein de son récit, le narrateur s'imagine comme vingtième terroriste du commando du 11 septembre 2001 lorsqu'il apprend la nouvelle à la télévision. Ouvrant un chapitre, les attentats viennent incarner ce qu'aurait pu être sa vie s'il n'avait pas réussi à s'extraire du groupe dans lequel il a évolué durant sa jeunesse.

L'attachement à la vie est ce qui retient Ahmad de faire exploser son camion en plein Manhattan. Les attentats du 11 septembre 2001 se sont produits et ont laissé leur marque sur la société états-unienne au sein de laquelle Ahmad grandit. Se cherchant des principes et une identité, il se débat face à sa propre responsabilité concernant les choix qu'il effectue. Alors qu'il souhaiterait que quelque chose d'autre prenne les décisions à sa place, il accepte de se mettre au service d'un groupe terroriste dont les membres, cependant, ne vont pas commettre eux-mêmes l'attentat, mais vont le confier à Ahmad. Des dissonances dans leurs discours provoquent une certaine perplexité chez le jeune homme qui le rend sensible aux propos de son ancien conseiller d'orientation lorsque celui-ci cherche à le dissuader de commettre un tel acte. Sur le point de mourir en tuant, l'attentat prend la dimension d'un horizon qu'il faut éviter dans le roman de John Updike.

Ainsi l'attentat-suicide vient donner forme à une peur, une menace très proche que les personnages doivent éviter. Mais alors que chez ces auteurs l'attentat n'est pas finalisé, il est inévitable dans les textes de Nasri Sayegh et Salim Bachi.

4. L'inéluctable : Nasri Sayegh, Salim Bachi

Très différents dans leur composition et leur écriture, ces deux textes attribuent la même valeur à l'événement terroriste.

Nasri Sayegh a choisi de faire des attentats du 11 septembre 2001, l'objet du cinquième rêve intitulé « des tombes à verse » (قبور من السماء). Les enfants irakiens présentent les attentats du World Trade Center avant tout comme un rêve. C'est un des rares récits à décrire précisément les tours en feu, à dilater l'instant qui sépare l'encastrement du premier avion de l'effondrement des tours. L'horreur domine face à un tel spectacle qui ne peut que relever du rêve. Mais au matin, les enfants découvrent que ces événements ont bien eu lieu. Leur attribuer une première dimension onirique renforce l'horreur qu'ils suscitent. Cette horreur ressentie par les enfants irakiens permet à l'auteur, dans la seconde partie du roman, de critiquer la politique étrangère états-unienne dont la réponse armée ne vise pas les vrais responsables des attentats. Le 11 septembre 2001 est évoqué comme un incontournable, un argument qui viendrait justifier la guerre en Irak alors que Nasri Sayegh cherche, en donnant

la parole aux enfants, à démontrer que cet événement traumatique ne peut en rien expliquer la réplique violente des États-Unis envers des individus qui n'ont pris aucune part à tout cela. Ainsi, les attentats du 11 septembre 2001 viennent en parallèle des violences commises par les États-Unis dans le monde arabe, poussant le lecteur à mettre tous ces événements en relation et à adhérer aux arguments de l'écrivain dénonçant surtout la situation de la Palestine. Le 11 septembre 2001 revêt ici une dimension argumentative, ce qui n'est pas le cas de la fiction de Salim Bachi.

En effet, Salim Bachi n'a pas cherché à écrire un pamphlet contre la politique états-unienne mais une fiction qui s'interroge sur l'état d'esprit d'un terroriste suicidaire juste avant qu'il ne commette son acte. Toutefois, l'attentat est posé comme l'inévitable aboutissement de l'errance du personnage. L'attentat est ce vers quoi le personnage avance aussi bien psychiquement que physiquement. Son parcours nocturne labyrinthique cherche à mettre de la distance entre lui et l'attentat, plongeant notamment le personnage dans des périodes lointaines de sa vie à la recherche d'éléments dissuasifs. Cependant, le jour succède inévitablement à la nuit et, malgré un moment de doute, le personnage se retrouve aux commandes de l'avion qu'il doit encastrer dans une tour. Ne livrant jamais son identité réelle, le narrateur semble dépossédé de lui-même, incapable de changer sa destination finale. Adoptant une esthétique de plus en plus fragmentaire, les pensées du personnage se mélangent, les phrases sont interrompues en leur milieu, les points disparaissent et laissent ainsi apparaître l'événement dans les blancs.

*

Quelle que soit la stratégie narrative adoptée, l'événement demeure insaisissable et inadmissible. Il possède une force qui submerge les personnages et reste en suspension dans les impasses des intrigues. L'événement demeure, figure obsédante toujours en mouvement. Il constitue tout de même la colonne vertébrale de l'intrigue, le squelette sur lequel vient s'accrocher le récit. Il est le point commun entre les personnages et entre les différents aspects des intrigues.

L'étude des relations intertextuelles a montré que celles-ci participent à créer une représentation dynamique de l'événement, mais elles permettent aussi de l'aborder indirectement, de trouver chez d'autres voix, dans d'autres événements, des similitudes qui constituent un prisme. Les trois dimensions choisies pour guider cette analyse de l'intertextualité font également ressortir des points centraux des œuvres du *corpus*, comme

l'absurdité de la violence et la nature de la condition humaine abordées nécessairement de manière voilée, d'où l'emploi d'un triple dispositif qui sera étudié dans le chapitre suivant.

*

* *

Face à l'attentat terroriste, les œuvres du *corpus* interrogent les capacités du langage à saisir l'événement, à pouvoir le circonscrire ou encore à le maîtriser. L'événement apparaît comme vivant et dynamique, comme insaisissable et paralysant. La présence des multiples discours ainsi que le passage par d'autres œuvres sur d'autres événements traumatiques participent à construire ce dynamisme. L'événement est donc fuyant, et la scène terroriste se retrouve voilée.

Les modalités du langage face à l'événement étant identifiées, nous allons désormais nous interroger sur la configuration narrative des œuvres et la construction des personnages. Partant du constat d'échec du langage à saisir et maîtriser totalement l'événement, il semble qu'il peut être également considéré comme une métaphore pour aborder une autre question, celle de l'humain, de l'humanité de chacun dans la société contemporaine marquée par le terrorisme.

Élément central des œuvres, l'événement fonctionne selon un effet de miroir, de réverbération, qui met en lumière non pas l'attentat en lui-même mais les personnages et, à travers eux, l'homme.

Troisième partie :
L'événement terroriste en fiction :
Repenser la société

Dire, ou bien écrire, l'événement terroriste consiste à faire état d'une résistance de l'événement au langage et, en même temps, de l'exigence de mise en récit qu'il provoque. La diversité des valeurs que l'événement revêt interroge sur ce qui est essentiellement en jeu dans ces œuvres.

Nous verrons que la fiction pallie la résistance de l'événement au langage en développant une structure fondée sur l'usage d'un triple dispositif (fictionnel, imaginaire et terroriste), permettant à la fois de saisir le dynamisme événementiel et de créer un cadre dans lequel la scène terroriste est enfouie. Cette configuration participe à l'élaboration des différentes valeurs de l'événement, le met à distance tout en soulignant son caractère fuyant. Ainsi, nous verrons comment l'agencement des différents dispositifs donne accès à la contemplation furtive de la scène terroriste, aboutissement attendu des intrigues.

Arrivé à ce stade, l'explosion s'offre à notre regard tel un spectacle, un « feu d'artifice », pour reprendre les mots du narrateur du roman de Mahi Binebine, qui, en détruisant le monde dans lequel elle se produit, remet en question le modèle sociétal qui l'a engendrée. Jean Baudrillard a clamé que le choix des tours du World Trade Center comme cible des attentats du 11 septembre 2001 découle de leur statut de symbole de la société capitaliste et consumériste dont les États-Unis sont l'égérie¹. Ainsi, avec les tours, c'est la « Société du spectacle » de Guy Debord qui éclate, lors d'une représentation grandiose à portée planétaire.

L'événement terroriste, à la fois symptôme et dénonciation de la société postmoderne telle que la définit Fredric Jameson², impose une refonte totale des bases sociales, et déplace la focale de l'événement vers l'individu. La représentation fictionnelle construit une réflexion sur ce sujet à travers la typologie des personnages qu'elle propose. Chaque œuvre du *corpus* utilise une focalisation interne et met en scène des personnages complexes qui évoluent selon l'individu qu'ils représentent. Différentes réactions et manières de vivre l'événement leurs sont attribuées et esquissent les êtres qu'ils sont au moment de l'attentat et dans l'immédiateté de l'événement, faisant état de l'impasse dans laquelle ils se trouvent, devenus alors des « inquiétudes bringuebalantes » comme l'énonce April dans le roman de Jess Walter.

Nous étudierons, dans cette ultime partie, comment les œuvres fictionnelles du *corpus* ménagent un espace pour l'individu face à l'événement et font état de la nécessité de repenser

¹ Baudrillard, Jean. *Power Inferno*, *op. cit.*, p. 83.

² Jameson, Fredric. *Le postmodernisme ou La logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. Florence Nevoltry, Paris : Les Éditions des Beaux-Arts de Paris, 2011.

la société, en partant de l'expérience individuelle et en retrouvant un investissement éthique de ce qui fait de nous des êtres humains.

CHAPITRE 5 : TERRORISME, FICTION ET IMAGINAIRE :

CONFIGURATION D'UN TRIPLE DISPOSITIF ET EXPLOSION DE LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE

Obsédant et insaisissable, l'événement semble hanter les romans du *corpus*, quel que soit le rôle ou bien la place qui lui est attribuée. Insoluble et submergeant, les personnages sont marqués au fer rouge par le traumatisme, condamnés à revivre sans cesse ce qui ne peut être nommé. Ici se cache la scène terroriste, au lecteur de la traquer. Le concept de scène romanesque, développé notamment par Stéphane Lojkine, est pertinent pour aborder les fictions du *corpus* car il possède les mêmes particularités que l'attentat terroriste. En effet, Stéphane Lojkine souligne l'importance de l'aspect visuel à la fois dans la conception et dans la perception de la scène romanesque, ainsi que dans sa valeur suspensive. La scène interrompt la progression narrative pour faire surgir un tableau dynamique qui s'offre au regard du lecteur :

La scène, c'est d'abord le moment du roman qui échappe à la narration : moment hors normes, espace exceptionnel où la machine romanesque s'arrête, ou tout du moins change de régime. De l'efficacité narrative, on passe à l'efficacité scénique.¹

Nous retrouvons les caractéristiques de l'événement dans cette approche de la scène et c'est ce qui en fait un concept si approprié à l'analyse de la configuration narrative des œuvres du *corpus*. Analysée notamment à partir des théories de l'art visuel, la scène terroriste² est identifiée en tant que dispositif : composée de trois dimensions (technique, pragmatique et symbolique), elle implique toujours un sujet qui vient activer le dispositif. L'importance de la dimension visuelle dans l'acte terroriste se retrouve fortement en tant qu'enjeu romanesque et justifie le recours à un tel concept. D'ailleurs, Philippe Ortel définit la scène terroriste de la manière suivante :

Ainsi, sur la scène terroriste, une bombe (niveau technique) cherche à communiquer médiatiquement (niveau pragmatique) un message politique (niveau symbolique).³

¹ Lojkine, Stéphane. *La scène de roman : Méthode d'analyse*, Paris : Armand Colin, 2002, p. 4.

² D'autre part, un numéro complet des *Cahiers de médiologie* a été consacré à la scène terroriste : Bertho Lavenir, Catherine Huyghe, François-Bernard. *La scène terroriste, Cahiers de médiologie*, n°13, Paris : Gallimard, 2002.

³ Ortel, Philippe, « Vers une poétique des dispositifs », *Discours, image, dispositif : penser la représentation II*, Paris : L'Harmattan, 2008, p. 39.

Ces trois niveaux identifiés par Philippe Ortel nous serviront d'approche pour les dispositifs utilisés dans les œuvres du *corpus*.

Le concept de dispositif est pertinent ici car il n'est pas figé et correspond au mode d'interaction sociale de notre société contemporaine. En effet, Hugues Peeters et Philippe Charlier constatent, dans leur synthèse introductive du numéro de la revue *Hermès* dédié à cette notion, qu'un glissement dans notre rapport au monde et aux choses s'opère et que le dispositif permet de l'approcher :

[...] le concept de dispositif semble rendre compte du fait qu'un nouveau rapport aux objets caractérise la société contemporaine ou qu'un autre rapport avec le monde matériel, objectal est possible, non plus sur le mode de l'instrumentation ou de l'aliénation, mais sur le mode de la fréquentation, du contact ou même de l'expérience affectivo-corporelle, voire du jeu.¹

Le passage de l'aliénation à la fréquentation est justement ce qui est en jeu dans les fictions du terrorisme. Elles dénoncent le rapport aliénant qu'impose la « Société du spectacle » et recherche un autre mode d'interaction. Effectuant un parcours diachronique de la notion, Hugues Peeters et Philippe Charlier rappellent l'apport de Michel Foucault dans l'utilisation de ce concept dans le domaine des sciences sociales. En effet, Michel Foucault a travaillé notamment sur des dispositifs techniques, mais en faisant surtout ressortir leur caractère aliénant, considérations qui ont évolué depuis. L'usage consacré et opérant du concept dans les sciences sociales constitue un élément supplémentaire en faveur du dispositif pour aborder les œuvres fictionnelles qui nous intéressent, puisqu'elles interrogent précisément l'identité et la configuration de la société.

Défendant le dispositif face aux notions de structure et de rhizome, Hugues Peeters et Philippe Charlier en font le concept de l'entre-deux par excellence :

Ainsi, il ressort de la plupart des contributions que la notion de dispositif est avant tout perçue comme concept de *l'entre-deux*. Certains auteurs font ressortir son caractère de figure *intermédiaire* visant à trouver une position entre, d'une part, une approche totalisante mettant en avant l'idée d'une structure, d'un ordre homogène, et, d'autre part, une approche rhizomatique, mettant en évidence une fluence généralisée, des ensembles complexes ouverts plus proches de l'indifférencié ou du chaos [...].²

Proposant tout de même un cadre, mais dynamique, le dispositif offre de multiples accès aux œuvres du *corpus*, saisissant l'événement terroriste sans le figer dans une structure

¹ Peeters, Hugues, Charlier, Philippe. « Contribution à une théorie du dispositif », *Le dispositif entre usage et concept*, *Hermès*, n°25, 1999, p. 17.

² Peeters, Hugues, Charlier, Philippe. « Contribution à une théorie du dispositif », *op. cit.*, p. 15.

qui manquerait de toute façon la pluralité de dimensions des textes. De plus, ce concept possède essentiellement un rôle de médiateur et crée un espace dialectique (que l'on retrouve dans l'espace fictionnel) permettant à l'individu de repenser sa relation au monde :

[...] l'entre-deux n'est pas fusion indifférenciée de deux pôles (liberté et contrainte, réalité et imaginaire, sujet et objet), mais attestation d'un espace de médiation irréductible entre ces deux-ci. L'entre-deux ne dissout pas les pôles, il les met en relation. Le dispositif désigne le lieu d'une dialectique qui demande à être traitée pour elle-même [...].¹

Le dispositif est de fait un *espace* dans lequel l'individu doit agir, ou plus exactement interagir, avec le monde. Sans l'implication de l'individu, le dispositif ne peut exister. Le recours à ces concepts permet une analyse dynamique des enjeux romanesques liés à la représentation de l'attentat-suicide. Face à un objet mouvant, comment la fiction s'y prend-elle pour le représenter ? L'élaboration du cadre spatio-temporel, l'absence de progression au niveau des intrigues ainsi que la construction de personnages en détresse témoignent de la difficulté d'une telle entreprise. La traque de la scène terroriste se fera à travers l'étude de l'agencement d'un triple dispositif qui concerne les caractéristiques des œuvres du *corpus* : le terrorisme, l'imaginaire et la fiction. Chacun de ces concepts peut être abordé en ayant recours aux traits spécifiques du dispositif, dont le dynamisme crée une interaction entre ces trois sphères pour former l'œuvre qui s'offre à nous. Cependant, ces dispositifs ne s'activent qu'avec l'intervention de certains acteurs : le terroriste, l'écrivain et le spectateur-lecteur. Nous verrons à travers leur représentation au sein des œuvres du *corpus* à quel moment ils interviennent, quelle fonction leur est attribuée ainsi que la manière dont ils entrent en interaction.

¹ *Ibid.*, p. 21-22.

I. Vers la scène terroriste : franchir les différents niveaux du jeu

1. Niveau 1 : le dispositif fictionnel ou le choix du vaisseau

Comme nous l'avons vu précédemment, la fiction cherche à médiatiser l'événement immédiat, elle tente de le mettre à distance pour pouvoir l'observer comme une scène. La fiction est alors décrite par Philippe Ortel comme un « dispositif employé » :

Issue techniquement d'une fabrication, pragmatiquement d'un protocole favorisant l'adhésion du public, et symboliquement d'une double opposition avec le vrai et le faux, toute fiction se présente donc, concrètement, comme un « dispositif fictionnel ».¹

Trois niveaux entrent en interaction lorsqu'il s'agit d'un dispositif : le niveau technique permet la mise en place d'éléments parfois opposés, le niveau pragmatique représente le « piège psychique » qui permet de mettre en relation les éléments disparates, et le niveau symbolique consiste en l'attribution de sens à cette relation². Les œuvres du *corpus* emploient toutes un dispositif fictionnel qui, au niveau technique, agence des mots pour construire pragmatiquement une histoire et, symboliquement, cherche à produire une représentation de l'événement terroriste. Toutefois, ce dispositif n'est pas seulement employé, il est aussi représenté. En effet, Philippe Ortel propose une distinction entre dispositif « employé » et dispositif « représenté » :

[...] tandis que le dispositif employé dans la vie quotidienne n'a de sens que par l'usage qu'on en fait, au point de devenir partiellement invisible pour l'utilisateur (la photo fait oublier l'appareil qui l'a prise), le dispositif représenté, que ce soit par le texte ou par l'image, exhibe sa configuration et les procédures de son emploi. L'outil et son usage, projetés sur le plan de la représentation, offrent aux mondes fictionnels dans lesquels ils interviennent le contour de leurs formes et le tracé temporel de leurs procédures [...].³

Le pacte de « suspension d'incrédulité⁴ » que passe le lecteur avec le roman qu'il lit, rend le dispositif fictionnel employé invisible. Mais, que ce soit chez Don DeLillo, Mahi

¹ Ortel, Philippe. *Discours, images dispositifs*, op. cit., p. 49.

² « En termes de dispositif, la valeur naît du croisement d'un phénomène technique (l'agencement de termes opposés), pragmatique (le piège psychique créé par le rapprochement des deux termes), et symbolique (on valorise ce à quoi on s'attache). », *Ibid.*, p.36.

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ Cf. Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil, « Poétique », 1999.

Binebine, Yasmina Khadra ou encore Wajdî al-Ahdal, Laila Halaby ou bien Jess Walter, le dispositif fictionnel est également représenté.

1.1. Les actes de créations fictionnelles

Dans *L'homme qui tombe*, les enfants ont un secret, une histoire qu'ils se racontent entre eux et que les adultes ne doivent pas connaître : Bill Lawton doit revenir pour faire exploser les tours du World Trade Center qui sont toujours à leur place. La déformation du nom de Ben Laden en Bill Lawton constitue une première variation de l'histoire de référence, et enchâsse ainsi les récits. En effet, en déformant le nom de Ben Laden, les enfants réécrivent l'histoire et se la racontent entre eux. De plus, le nom de « Bill Lawton » correspond également au titre de la première partie du roman de Don DeLillo et procède par contamination avec les autres parties. En effet, les trois parties ont pour titre un nom accompagné d'un prénom : « Ernst Hechinger » et « David Janiak ». Le premier correspond à l'amant de la mère de Lianne, qu'elle appelle Martin mais dont Ernst Hechinger serait la réelle identité qu'il cache car il a appartenu à des groupes terroristes européens. Le dernier correspond au nom réel de l'artiste connu comme *l'homme qui tombe*. Lianne le découvre dans la rubrique nécrologique du journal. Ainsi, seule la première partie porte le nom déformé, fictionnel, correspondant à Ben Laden, alors que les deux autres mettent en avant la véritable identité de personnages mystérieux. Toutefois, la vie de Martin en Europe est trouble et s'apparente beaucoup plus à une légende, tout comme celle de l'artiste qui se résume à quelques mots dans un journal. Cette inversion soulève une interrogation sur la nature des divers récits présents dans le roman, elle éveille la suspicion face à l'authenticité affichée de certains récits qui se révèlent finalement plus fictionnels que les autres. Cette interrogation est suscitée par l'agencement des différents éléments : les titres, les personnages et leurs histoires, agencement qui construit le dispositif fictionnel représenté.

Chez Jess Walter, ce sont surtout les instances sociales qui écrivent, qui racontent des histoires, leurs histoires, celles qui servent le politique et permettent de refonder la société. Seules ces histoires sont entendues. Les authentiques, les individuelles sont soit refoulées, c'est le cas de Remy ; soit manipulées, c'est le cas de celle de Paul, le collègue de Remy,

persuadé d'avoir été embauché pour un hommage public, un *Tribute*, dans le but de transmettre son histoire, mais ce n'est pas ce que les organisateurs attendent de lui :

« Quand est-ce que je parle ?
demanda Paul en parcourant le programme.

- Que tu parles ? répéta la femme.
Que tu parles de quoi ?
- Euh... » Paul promena son regard sur le stade. « J'en sais rien. J'ai peut-être mal compris. Je croyais que j'allais dire quelque chose.
- Non, répondit-elle en souriant. [On n'a pas besoin que tu dises] quoi que ce soit.
- Ah bon... J'avais l'impression que j'allais dire un truc.
- Non. [Pas de discours]. »

Paul s'éloigna de quelques pas et observa le camion. « Mais c'est mon boulot... Je parle. Tu comprends ?... Je raconte ce que j'ai vu.

- Non. Pas de discours. » Elle se pencha en avant. « Honnêtement, [je ne pense pas que les gens veuillent encore des discours. Au début, ils en voulaient, mais je pense qu'ils ont eu leur dose. On a compris... Non, tout ce dont on a besoin de ta part c'est... que tu aies l'air convenable]. »¹

“When do I talk?” Paul asked as he leafed through the program.

“Talk?” the woman asked.
“About what?”

“Well.” Paul looked around the arena. “I don't know. Maybe I misunderstood. I thought I was going to get to talk.”

“No, no.” The woman smiled.
“We don't need you to talk.”

“Oh. Yeah. See, I was under the impression that I would get to talk.”

“No. There's no talking.”

Paul took a couple of steps and looked at the truck. “No. See that's what I do... I talk. You know...about what I saw?”

“No,” she said. “No talking.” She leaned forward. “Honestly, I don't think people want any more talking. For a while they did. But I think they've had enough of that kind of thing. I think we get it. No, all we need you to do is...look appropriate.”²

Paul participe à un derby de destruction de camions en l'honneur de ceux tombés pour la patrie durant les attentats du 11 septembre 2001. L'organisatrice du derby construit ouvertement une image bien particulière de l'événement et de ses acteurs, elle crée une fiction en bâillonnant le témoin authentique. Cette scène est une illustration de la représentation du dispositif fictionnel tel qu'il est utilisé par les instances publiques, que ce soit les médias ou bien, comme ici, les organismes événementiels. Il y a clairement mise en scène : le lieu est

¹ Walter, Jess. *Le Zéro*, op. cit., p. 177.

² Walter, Jess. *The Zero*, op. cit., p. 176-177.

décrit, c'est un stade, un espace clôt organisé autour d'un centre qui peut être assimilé à une scène ; il y a un scénario, un déroulement bien précis de la soirée ainsi qu'une répartition des rôles très figés et rien ne doit dévier de cette organisation. Un récit de l'événement, celui des héros et du groupe est construit et représenté au sein même de la fiction. L'exposition du dispositif fictionnel passe également par la représentation de l'oral chez Jess Walter. Les récits officiels et médiatiques, qui offrent une version très orientée des faits, en sont un bon exemple à travers la manipulation qu'ils exercent sur les mots pour forger une image factice qui sert les intérêts des instances gouvernementales.

Les récits oraux, dont Amine se fait le réceptacle dans le roman de Yasmina Khadra, exposent de la même manière le dispositif fictionnel, car chacun construit une facette bien particulière de ce personnage fantomatique qu'est Sihem dès le début du roman. Ainsi, l'écriture est mise en scène, représentée, et expose les rouages du dispositif fictionnel.

Ces deux exemples montrent comment l'acte même de création de récits fictionnels est représenté dans certaines œuvres du *corpus*, participant alors à la construction du dispositif fictionnel représenté. Mais ce n'est pas la seule façon de mettre à jour le dispositif représenté, d'autres ont choisi l'enchâssement de l'écriture romanesque par le biais de l'autobiographie fictive.

1.2. L'autobiographie fictive

Le roman du journaliste saoudien Abdullah Thabit s'ouvre sur une note de l'auteur à propos de la genèse de son œuvre, puis sur une dédicace du narrateur posé ainsi comme auteur du récit à venir. Cet enchâssement, ce dédoublement de l'auteur dans le narrateur, est un premier indice qui construit la représentation du dispositif fictionnel. De plus, la dédicace du livre n'est pas signée par le nom du narrateur et personnage principal, mais par « le terroriste n° 20 ». La note de l'auteur renseigne déjà sur l'adéquation entre le narrateur et ce « terroriste n° 20 », mais il est intéressant de souligner que le nom du signataire de la dédicace est en gras dans la version originale et que le nom du narrateur sert de titre au prologue du roman. Nous sommes d'abord confrontés à l'auteur, Abdullah Thabit, expliquant sa démarche auctoriale, puis au double maléfique et hypothétique du narrateur, le « terroriste n° 20 » qu'il serait devenu s'il ne s'était pas éloigné du groupe extrémiste dans lequel il évoluait, proposant une

dédicace poétique plus proche d'une forme testimoniale, pour aboutir à la présentation du personnage-narrateur, Zâhî al-Jibâlî, l'individu portant un nom et un prénom (ni une fonction, ni un symbole) et qui va raconter son histoire :

[Zâhî al-Jibâlî écrit :

Cela commença ainsi...]

Qui suis-je ? Et comment moi, suis-je devenu moi ? Quels sont mes désirs ? Où suis-je ? [Vers où me dirigé-je ?] De quels lieux suis-je venu, quels temps m'ont amené jusqu'à ce jour où j'entreprends de peindre ce que je suis en toute vérité sur ces feuillets, [dont, peut-être un jour, on fera quelque chose ?]¹

كتب زاهي الجبالي:

بدء..

من أنا ؟ وكيف صرت أنا أنا ؟ ماذا أريد ؟
وأين أقف ؟ وإلى أين أتجه ؟ وأي الأوقات والأمكنة
حملتني وسافرت بي حتى هذه اللحظة، التي أشرع فيها
في حفر ملامحي بإزميل من صدق على هذه الأوراق،
التي لربما كان لها شأن ذات يوم؟²

L'écriture est posée avec ambiguïté par l'affirmation du caractère privé de l'introspection qui ne sera peut-être jamais lue et, tout de même, par l'existence de cette potentialité, une adresse à un lecteur extérieur. Toutes les questions qui ouvrent ce roman constituent les traits fondamentaux de toute œuvre fictionnelle : il s'agit de présenter le personnage, de planter le cadre spatio-temporel et de tracer un parcours que l'auteur attribue à son personnage, par l'écriture. Ainsi la démarche mimétique est exposée, le pacte de lecture est passé, mais au lieu d'encourager la suspension de l'incrédulité, l'écriture rappelle sans cesse qu'il s'agit d'une construction fictionnelle.

Khaled al-Berry ne crée pas de narrateur fictionnel et passe le pacte autobiographique traditionnel avec le lecteur, mais c'est dans le remaniement de son texte pour la traduction anglaise que le dispositif fictionnel est représenté. En effet, les deux éditions arabes des livres tous deux intitulés *La terre est plus belle que le paradis* diffèrent essentiellement dans leur taille³ et dans leur structure. Alors que la première version, publiée avant le 11 septembre 2001 et désignée comme « un témoignage journaliste », est structurée de manière thématique et fragmentaire, la seconde, présentée comme « autobiographie fictive » et réécrite pour la traduction anglaise, suit une structure plus chronologique, plus fluide, transmettant également

¹ Thabit, Abdullah. *Le terroriste n°20*, op. cit., p. 13.

² ثابت، عبدالله. *الإرهابي 20*، دمشق : دار المدى للثقافة والنشر، 2006، ص. 254.

³ La première édition contient 93 pages alors que la deuxième s'étend sur 258 pages.

plus de considérations de la part de l'auteur, aussi bien sur ses émotions, son état d'esprit que sur ses références culturelles, en particulier littéraires. Ainsi, les contours du dispositif fictionnel représenté passent notamment par le paratexte (sous-titre de la version anglaise et préface à la seconde édition), et paradoxalement, par l'effacement de transitions très marquées, remplacées par une présence du narrateur beaucoup plus imprégnée par l'émotionnel et le culturel. Il ne s'agit plus d'un simple témoignage mais de la construction d'une entité fictionnelle, double de l'auteur forgé par ce dernier, dont la consistance le met également à distance, lui offre une autonomie fictionnelle.

Le choix de l'autobiographie fictive chez Abdullah Thabit et de la fictionnalisation de son témoignage chez Khaled al-Berry constituent donc des stratégies permettant aussi d'exposer les rouages du dispositif fictionnel, en l'enchâssant au dispositif employé. Ces deux narrateurs relatent le parcours qui les a menés du fanatisme à la raison. L'écriture est présentée comme ayant un rôle majeur dans ce parcours : l'un devient journaliste, l'autre écrivain. Ainsi, l'écriture, la lecture et tout particulièrement la fiction sont posées comme salvatrices, comme un moyen de comprendre leur situation au sein de groupes extrémistes et comme portes de sortie. L'acte de création fictionnelle est donc également représenté dans ces deux œuvres puisque ces deux cheminements individuels relatent surtout la formation de deux *écrivains*.

La mise en avant du dispositif fictionnel représenté ne passe pas que par l'exposition de pratique d'écriture, elle peut également apparaître dans l'usage de tous les éléments qui peuplent l'imaginaire, et plus particulièrement les plus extrêmes, ceux qui relèvent du merveilleux.

1.3. Le merveilleux exposé

Dans la dystopie de Wajdî al-Ahdal, la fiction est exposée par l'emploi du merveilleux et à travers la solution trouvée par le philosophe pour permettre aux vers de terre de remonter à la surface : les livres. Cette dimension, disséminée tout au long de la fiction, est mise en exergue dès le début, puisque le cadre du récit est posé par le narrateur sur cinq lignes liminaires, publiées seules, juste après le titre de la première partie :

C'est dans le cimetière de Zîma que se déroulent les événements de ce roman. Je ne parlerai pas des humains enterrés, mais je me bornerai à évoquer une histoire divertissante sur le monde qui vous est inconnu, je parlerai des vers qui se nourrissent des cadavres, ces petits êtres qui ne sont séparés de vos pieds que par quelques mètres.¹

في مقبرة زيمة تجري أحداث هذه الرواية.

لن أتحدث عن المدفونين من البشر ، بل سأكتفي بإيراد حكاية مسليّة عن عالم مجهول بالنسبة لكم ، سأحدث عن ديدان الجثث ، تلك الكائنات الصغيرة التي لا يفصلها عن أحيديكم سوى أمتار قليلة فقط.²

C'est le seul moment où le narrateur s'adresse directement au lecteur, et l'objet de son intervention est de souligner le caractère merveilleux subverti de son récit. L'intrigue de cette œuvre traite essentiellement de la situation géostratégique de la péninsule arabique au moment des attentats du 11 septembre 2001. L'identification du cadre ainsi que des acteurs politiques pris pour modèles dans l'univers référentiel ancrent le récit dans un contexte réaliste très précis, que le rappel constant du merveilleux est le seul à parasiter. Ainsi, l'histoire du cimetière de Zîma est celle de l'installation d'un soleil artificiel, la nourriture de base est de la chair de cadavres vendue sous différentes formes, un des enjeux politico-religieux sur lequel joue l'imam Mut'ab est le port de la « queue » seul élément physique rappelant au lecteur qu'il a affaire à des vers de terre et non à des humains. Ainsi, les éléments du merveilleux martèlent le récit et viennent rompre la facile identification de l'univers fictionnel avec l'univers référentiel, esquissant une image du dispositif fictionnel représenté.

Le merveilleux est également l'élément essentiel du dispositif fictionnel représenté chez Laila Halaby. Le titre, *Il était une fois dans une terre promise*, introduit tout de suite cette dimension, mêlant la formule des contes de fées avec le nom donné aux États-Unis par les immigrants. Le lecteur trouve d'autres éléments au sein de la narration qui entrent en résonance avec le titre, notamment lorsque la vie de Salwa est apparentée à celle d'une princesse déchue, ou bien, très clairement, par des formules du conte utilisées pour ouvrir et clore le roman.

À la formule anglaise d'ouverture des contes vient tout de suite se juxtaposer la formule traditionnelle arabe, instaurant, dès les premières lignes, un parallèle entre les deux cultures. Se trouvant très formellement et majoritairement dans les seuils du texte (titre, prologue, épilogue), les caractéristiques de l'architexte qu'est le conte trouvent des échos tout

¹ Nous traduisons.

² الأهدل، وجدي. فيلسوف الكرنيفية، صنعاء : مركز عبادي للدراسات والنشر، 2004، ص. 7.

au long du récit. Ces échos sont parfois liés à la culture des contes arabes, parfois à la culture des contes états-uniens et parfois ils sont liés au fantasme du rêve américain :

Kan

ya ma kan

fee qadeem az-zaman

Ils disent il y avait et il n'y avait pas dans des temps anciens une histoire aussi vieille que la vie, aussi jeune que cet instant, une histoire qui est vôtre et qui est mienne. Cela se produisit en un clin d'œil par rapport à l'histoire du monde, à un moment où l'Homme marchait sur un fil tendu et effiloché, les pieds en sang au-dessus du gouffre impossible de ses plus grandes peurs.¹

Kan

ya ma kan

fee qadeem az-zaman

They say there was or there wasn't in olden times a story as old as life, as young as this moment, a story that is yours and is mine. It happened during half a blink in the lifetime of the earth, a time when Man walked a frayed tightrope on large, broken feet over an impossible pit of his greatest fears.²

Nous retrouvons ce paragraphe introductif au début de l'épilogue, clôturant ainsi la boucle de l'histoire. Sorte de formule incantatoire, ce début respecte formellement les codes du conte : la formule introductive est présente, l'absence de spécificité spatio-temporelle également et l'indifférenciation des personnages, désignés ici par l'Homme. Plus loin, le décor est planté et les personnages principaux présentés. Les données fantaisistes du conte commencent à se fondre avec des données réelles : la mention des attentats du 11 septembre 2001 :

Nos personnages principaux sont Salwa et Jassim. Nous ne faisons réellement leur connaissance qu'une fois que les tours du World Trade Center ont été couchées par des avions pilotés par des Arabes, des Musulmans. Salwa et Jassim sont tous deux des Arabes. Tous deux des Musulmans. Mais bien sûr, ils n'ont absolument rien à voir avec ce qui s'est produit au World Trade Center. Rien et tout.³

Our main characters are Salwa and Jassim. We really come to know them only after the World Trade Center buildings have been flattened by planes flown by Arabs, by Muslims. Salwa and Jassim are both Arabs. Both Muslims. But of course they have nothing to do with what happened to the World Trade Center. Nothing and everything.⁴

¹ Nous traduisons.

² Halaby, Laila. *Once in a Promised Land*, op.cit., p. VII.

³ Nous traduisons.

⁴ *Ibid.*, p. VII-VIII.

Dans ce prologue, le narrateur mêle l'exposition des rouages du dispositif fictionnel et la transformation des éléments référentiels en données du merveilleux. Comme le rappelle Laila Halaby à propos d'un roman d'un de ses confrères¹, dans la culture arabe, la manière dont une histoire est racontée importe autant (voire plus) que son contenu. Cette attention est exposée dans ce prologue et crée le dispositif fictionnel représenté.

L'épilogue fait le chemin inverse : le récit est terminé, il était saturé de références au réel. L'épilogue raconte à nouveau l'histoire de Salwa et Jassim, mais de manière totalement métaphorique, c'est un conte en soi. La présence du prénom d'Hassan dans ce conte final renvoie à un personnage du récit principal, le premier amour de Salwa, qu'elle a abandonné pour le professeur Haddad (Jassim) car il lui offrait l'opportunité de retourner aux États-Unis. Les allusions aux liens que la goule a tissés dès la naissance de la jeune fille sont déjà présentes dans le corps du récit à propos de Salwa :

Ce que Jassim ne savait pas et que Salwa avait déjà complètement réalisé, c'était que prenant sa première respiration sur le sol américain, elle avait été maudite. Car alors que le lieu de naissance n'altère pas le matériel génétique, il s'était accroché sous sa peau et demeurait attaché grâce à d'invisibles fils, de manière à ce que si la personne quitte ce lieu pour un autre (que ce soit parce qu'elle a été expulsée et envoyée ailleurs de force, ou bien simplement parce qu'elle rentre chez ses parents), il y a toujours un tiraillement inconfortable quand les fils de soie (dans son cas) sont tendus. [...] Parfois le nœud des fils croisés devient si dense qu'il donne des coups douloureux et constants, peu importe où la personne se trouve. À ce stade, la meilleure chose à faire peut être de couper complètement les fils, mais ce n'est qu'en dernier recours, car c'est douloureux et traumatisant.²

What Jassim didn't know and what Salwa had fully realized yet was that in breathing her first breath on American soil, she had been cursed. Because while place of birth does not alter genetic material, it does stitch itself under the skin and stay attached by virtue of invisible threads, so that if the person leaves that place for somewhere else (whether because she's been kicked out and forcibly sent away or because she is simply returning to the home of her parents), there is always an uncomfortable tugging as the silken (in her case) threads are pulled taut. [...] Sometimes the knot of crossed threads becomes so thick that it creates a painful and constant yanking no matter where the person finds herself. At that point the best thing to do may be to snip off the threads completely, but that is a last resort, as it is painful and traumatic.³

¹ Halaby Laila. « It's All in the Telling », Washington Post, July 24th 2008. Accessible à l'adresse suivante : <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/07/23/AR2008072303150.html> [consulté le 06/03/2015]. La traduction française a été réalisée par *Le Courrier International* et est disponible à l'adresse suivante : <http://www.courrierinternational.com/article/2008/10/02/mille-et-un-contes> [consulté le 06/03/2015].

² Nous traduisons.

³ Halaby Laila. *Once in a Promised Land*, op. cit., p. 49.

Des formules complètes de ce passage se retrouvent dans le conte final et nous permettent de faire le lien avec le récit principal. Connaissant le dénouement, nous pouvons déduire que le rossignol qui se transforme en un simple homme est Jassim. Le récit est donc raconté deux fois, une première de manière réaliste, une seconde de manière métaphorique.

De plus, le récit principal est jonché de références au conte : nous avons la formule « il était une fois » dès que l'histoire d'un personnage s'apprête à être racontée, nous lisons un conte que la grand-mère de Salwa lui racontait quand elle était enfant et qui est retranscrit, nous trouvons des passages comme celui qui vient d'être cité un peu partout. Les références merveilleuses sont principalement issues de la culture arabe : la goule (*ghoula*) est l'équivalent de la sorcière, le prénom du héros du conte de la grand-mère de Sawla est arabe (*Nus Nsays*), mais certaines d'entre elles sont communes aux deux cultures : la jeune fille-princesse et le jeune homme-prince, la méchante goule-sorcière, les tours de magie, la formule introductive. Cela permet à l'auteur de passer de l'un à l'autre assez facilement et de montrer ainsi que ses personnages sont pétris des deux cultures. D'ailleurs, à la toute fin, l'auditeur (ou auditrice) du conte demande à la conteuse :

N'était-ce pas un conte de fées
américain ?

Ça l'était, et ça ne l'était pas.¹

Wasn't this an American fairy tale ?

It was and it wasn't.²

L'hésitation contenue dans la réponse de la conteuse est ambiguë car elle peut porter soit sur le mot « conte » soit sur le mot « américain », soit sur les deux. La dimension américaine est présente à travers la mention de personnages de contes occidentaux comme « Cendrillon » pour désigner Salwa, mais elle touche surtout la notion de « rêve américain » qui est conçue comme une illusion, un « conte » que l'on raconte aux immigrés. En effet, le concept de rêve américain n'est jamais clairement défini, il n'est que simplement évoqué comme une expression figée, vidée de son sens.

L'imbrication de deux formes de récits (merveilleux et référentiel) construit la représentation du dispositif fictionnel. Cet usage fait intervenir à la fois l'écrit et la tradition orale dans cette représentation et renforce la confusion entre la fiction et le monde réel, faisant de l'enjeu de ce dispositif représenté, un sentiment d'inversion entre l'univers fictionnel et

¹ Nous traduisons.

² Halaby Laila. *Once in a Promised Land*, op. cit., p. 335.

référentiel : l'événement terroriste est d'une telle violence et d'une telle absurdité, qu'il semble plus fictif que les romans.

1.4. Univers référentiel ébranlé, univers fictionnel représenté

Ce premier dispositif place donc le lecteur entre le monde référentiel et l'univers fictionnel. Cette capacité à ménager un espace, un intervalle, est caractéristique de cette notion. En effet, défendant la critique des dispositifs, face aux interrogations de Bernard Vouilloux¹ qui n'en perçoit pas la pertinence à côté de concepts tels que celui de rhizome, Philippe Ortel prône le dynamisme du dispositif face à la fixité de la structure et souligne l'implication du sujet pour que ce concept soit actualisé. Dans la même lignée, nous avons déjà précisé que Hugues Peeters et Philippe Charlier font du dispositif le concept de l'entre-deux par excellence, et voici d'autres arguments qu'ils mettent en avant pour justifier leur point de vue :

[...] le dispositif apparaît comme le concept par excellence de l'entre-deux. Or, l'entre-deux n'est pas fusion indifférenciée de deux pôles (liberté et contrainte, réalité et imaginaire, sujet et objet), mais attestation d'un espace de médiation irréductible entre ces deux-ci. L'entre-deux ne dissout pas les pôles, il les met en relation. Le dispositif désigne le lieu d'une dialectique qui demande à être traitée pour elle-même et qui doit encore être véritablement thématisée.²

Le dispositif fictionnel employé et représenté relève de cette dialectique propre à l'entre-deux : il s'agit de faire dialoguer le monde référentiel avec l'univers fictionnel de manière à ce que l'individu qui active ces dispositifs parviennent jusqu'à la scène terroriste.

Aussi l'invention du nom de « Bill Lawton » par Justin et ses amis, dans le roman de Don DeLillo, tient-il peut-être de ce dispositif fictionnel employé et représenté. De la même façon, la récurrence des contes de fées dans le roman de Laila Halaby crée une certaine distance du personnage avec la crise personnelle qu'il traverse ; les attentats n'étant que le

¹ Bernard Vouilloux, demeure dubitatif face au concept de dispositif, l'inscrivant dans la continuité du structuralisme et lui préférant la notion de rhizome : « Si le dispositif est un espace de rapports entre hétérogénéités, eux-mêmes dessinent une cartographie extrêmement complexe, irréductible à un schéma d'enchâssements hiérarchisés et défiant l'échelle topologique des contiguïtés pour faire voisiner les choses les plus éloignées et ouvrir des distances abyssales entre les plus proches. Bref, on l'a compris, l'image qui rend le mieux compte de ce montage en réseaux, on la doit à Deleuze et Guattari : le rhizome. », Vouilloux, Bernard, « Du dispositif », dans *Discours, image, dispositif : penser la représentation II*, Paris : L'Harmattan, 2008, p. 28.

² Peeters, Hugues, Charlier, Philippe. « Contribution à une théorie du dispositif », *op. cit.*, p. 21-22.

révélateur de cette crise dans l'intrigue. Une fois les codes du conte distillés un peu partout dans le récit et reconnaissables par leur forme, l'auteur s'évertue à les subvertir : les personnages n'ont rien de princes et de princesses, il y a du « mal » même chez les héros, l'histoire n'a pas un heureux dénouement, les personnages ne cessent de faire les mauvais choix. De plus, les références au réel sont très nombreuses et perturbent la dimension fantaisiste. Ce récit est tout sauf un conte pour enfant. Cette subversion sert à critiquer les stéréotypes que l'on trouve tout au long du récit : la vie n'étant pas aussi simple qu'un conte de fées, l'absurdité de l'amalgame entre arabe et terroriste y est dénoncée¹.

Nous retrouvons un dispositif fictionnel représenté dans d'autres œuvres du *corpus*, comme celles de Jess Walter ou bien de Don DeLillo. Les différentes versions des événements qui ponctuent le récit de Jess Walter sont autant de tentatives de cerner collectivement l'événement, et leur multiplicité met en doute leur authenticité tout en exposant le dispositif fictionnel, alors que chez Don DeLillo, ce sont les ateliers d'écriture de Lianne, qui possèdent une valeur curative pour ces personnes dont la mémoire défaille, et qui constituent une tentative de compréhension, qui incarnent cette représentation du dispositif en question.

L'usage et l'exposition du fonctionnement du dispositif fictionnel fait entrer en jeu un autre dispositif, justifiant l'existence du premier et en nécessitant la présence. Ce dispositif est celui de l'imaginaire, conçu comme interface.

2. Niveau 2 : le dispositif imaginaire ou l'interaction avec l'environnement

Dispositif employé dans l'écriture et la lecture de la fiction, l'imaginaire est également représenté au sein des œuvres. Écran métaphorique, il est difficile de lui donner une forme concrète. Son exposition au sein de la fiction ne relève d'ailleurs pas d'un objet saisissable, mais d'une impression globale et diffuse de dysfonctionnement. La relation des individus au monde, l'interpellation des individus par le monde qui les entoure, échouent ou bien se décalent dans les romans du *corpus*. Les personnages sont coincés dans l'entre-deux des dispositifs, ils ne parviennent pas à reconnaître et à interagir de nouveau avec l'univers dans lequel ils évoluent. Cet égarement est représenté par la fiction à travers des décors chaotiques

¹ Cf. *infra*.

et labyrinthiques : ce qui était familier devient étranger, les personnages n'ont plus aucun repère. Peu d'informations temporelles permettent de rythmer l'enchaînement des jours et des mois. L'esthétique la plus extrême de ce point de vue est celle qui guide le roman de Jess Walter : les trous de mémoire de Remy privent le lecteur et le personnage de tout repère temporel, on ne sait pas combien de temps s'écoule entre chaque scène, tout comme on ne sait absolument pas quel parcours a emprunté Remy pour passer d'un endroit à un autre. Mais au-delà des dysfonctionnements concernant les individus dans leur rapport au monde, le dispositif de l'imaginaire est également représenté dans l'absence de communication des personnages entre eux. Remy tente à plusieurs reprises de faire part à son entourage de sa double vie et de ses soucis de santé, mais ses propos ne sont jamais pris au sens littéral. Le narrateur de *Tuez-les tous* est seul, et même la femme qu'il rencontre (et qui pourrait presque le faire dévier de son projet) ne parvient pas à comprendre ce qu'il s'apprête à faire. Les individus sont présentés en relation, mais dans des relations qui ne fonctionnent pas, exposant le dispositif qu'est l'imaginaire tout en pointant une crise de celui-ci.

Utilisant les outils de la critique des dispositifs, l'imaginaire est techniquement un écran métaphorique construit par toutes les données culturelles disponibles, pragmatiquement il est présenté comme une mise en relation des individus et du monde, et, symboliquement, il permet à l'individu de se faire une représentation du monde qui l'interpelle, le fascine, l'obsède, et avec lequel il interagit :

Je conçois l'imaginaire comme une médiation, une interface entre le sujet et le monde, une relation singulière qui se complexifie en se déployant, ouverte sur les dimensions culturelles et symboliques au cœur de toute société. Cette interface est constituée d'un ensemble de règles d'interprétation, de compréhension ou de mise en récit, fondées sur une encyclopédie et un lexique, qui leur servent d'interprétants (au sens de C. S. Peirce), ainsi que sur une expérience du monde qui leur fournit des éléments complémentaires et collatéraux. Ces règles constituent des traits.¹

C'est ainsi que Bertrand Gervais définit la manière dont il aborde la notion d'imaginaire qui est au cœur de ses *Logiques*². Sa conception diffère des acceptions plus communes de l'imaginaire, qui limitent le concept à une banque de données collectives. Bertrand Gervais considère que cette banque n'est qu'un des fondements sur lesquels s'appuie la plateforme qu'est l'imaginaire, qui vient se combiner à une « expérience du monde » et à

¹ Gervais, Bertrand. 2012. « Le triple soupçon de l'imaginaire contemporain ». Dans *Réflexions sur le contemporain*. Carnet de recherche. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. 15 février 2012. <<http://oic.uqam.ca/fr/carnets/reflexions-sur-le-contemporain/le-triple-soupcon-de-limaginaire-contemporain>>. [Consulté le 27/03/2015].

² Gervais, Bertrand. *Logiques de l'imaginaire*, T. I, II, III, Montréal : Le Quartanier, 2007, 2008, 2009.

un processus d'interprétation. Cette formulation montre bien comment le concept ainsi pensé peut être abordé grâce à la critique des dispositifs. D'ailleurs, Bertrand Gervais qualifie l'imaginaire de dispositif, se référant toutefois plus à Giorgio Agamben et Michel Foucault qu'aux théories de l'art visuel. Cependant, quelle que soit la démarche adoptée, le concept est marqué par la société qu'il permet de décrire, une société au sein de laquelle le rapport entre les hommes et les objets a changé¹. Comme Bertrand Gervais passant de l'imaginaire de la fin à l'imaginaire contemporain à travers l'analyse de traits « spécifiques » à chacune de ses interfaces, les œuvres du *corpus* suggèrent un imaginaire spécifique du terrorisme. Bertrand Gervais fait du « triple soupçon » la particularité de l'imaginaire contemporain :

[...] pour rendre compte de l'imaginaire contemporain, j'ai opté pour un ensemble de trois traits, articulés les uns aux autres en fonction de leur complémentarité. Ces traits reposent sur une hypothèse, le fait que le soupçon apparaît comme la modalité cognitive par excellence de l'imaginaire contemporain. Les traits identifiés dessinent donc un triple soupçon, une triple inquiétude. [...] la relation du sujet au monde est actuellement, et sur de nombreux plans, précarisée. Le triple soupçon de l'imaginaire contemporain a pour objectif, dans sa définition même, de mettre en lumière cette précarité, d'en désigner du moins certaines des grandes lignes qui assurent, à notre interface avec le monde, sa spécificité.²

La modalité de perception et d'interaction du sujet avec le monde dans lequel il évolue est marquée, selon Bertrand Gervais, par le soupçon, le doute. La systématisation de cette « modalité cognitive » est liée, toujours selon l'auteur, à la précarité dans laquelle se trouve l'homme face à la société. L'imaginaire du terrorisme prend appui sur l'imaginaire contemporain car il exacerbe le soupçon et dénonce violemment la précarité des relations humaines, non seulement avec leur environnement, mais aussi entre eux. Sur le modèle de la démarche de Bertrand Gervais, l'étude des traits spécifiques à l'imaginaire du terrorisme fera ressortir le fonctionnement de ce dispositif, mais s'attachera surtout à distinguer les principales caractéristiques de sa dimension symbolique.

¹ Cf. *supra*, Peeters, Hugues, Charlier, Philippe. « Contribution à une théorie du dispositif », *op. cit.*, p. 17.

² Gervais, Bertrand. 2012. « Le triple soupçon de l'imaginaire contemporain », *op. cit.*

2.1. Le règne de la stupeur

L'objectif premier de l'attentat terroriste est de « surprendre et suspendre la compréhension », comme le souligne Jacques Derrida¹. Il est intrinsèquement imprévisible et engendre la crainte que l'événement se reproduise dans l'avenir. Il s'agit d'imposer la terreur, que *Le Petit Robert* définit comme une « peur extrême qui bouleverse, paralyse ». La stupeur recouvre à la fois la notion de bouleversement et de paralysie. En effet, le *Nouveau Littré* indique que le terme est issu du latin *stupor* qui signifie « engourdissement, paralysie » et qui désigne dans le vocabulaire médical une « diminution de l'activité des facultés intellectuelles, accompagnée d'un air d'étonnement ou d'indifférence », d'où le sens figuré d'« Espèce d'immobilité causée par une grande surprise ou par une frayeur subite² ». Elle est également en lien avec ce que la psychanalyse identifie comme une absence à soi-même lors du passage à l'acte : l'individu est paralysé, s'est absenté de lui-même dans un sentiment d'angoisse, de peur extrême. L'imaginaire du terrorisme fait intervenir la stupeur en tant que « repère pour une articulation des dimensions culturelles, artistiques et littéraires³ » le concernant. En effet, elle est utilisée non seulement pour caractériser l'état d'esprit dans lequel se trouvent beaucoup de personnages, mais aussi pour construire l'atmosphère des œuvres car elle frappe également les instances du politique.

Le personnage emblématique de cet aspect de l'imaginaire du terrorisme est Remy, personnage principal du roman de Jess Walter contrôlé par ses trous de mémoire, refusant d'admettre les faits qui lui sont attribués, choisissant la mort métaphorique après avoir constaté qu'il ne pouvait pas reprendre le contrôle de sa vie.

Mais c'est également l'état dans lequel se trouve la narratrice de *Si je t'oublie, Bagdad*, au moment où elle rentre d'Irak et commence son récit. Zeina est « engourdie », « paralysée », incapable de se projeter dans l'avenir ni de trouver un sens à sa vie. Elle constate qu'elle survit, subissant plus que maîtrisant son existence.

¹ Borradori, Giovana. *Le concept du 11 septembre : dialogue à New York avec Jacques Derrida et Jürgen Habermas*, op. cit., 2005.

² *Le nouveau Littré*, Paris : Garnier, 2007, p. 1794.

³ Gervais, Bertrand. « Le triple soupçon de l'imaginaire contemporain », op. cit..

L'engourdissement et la paralysie sont également constitutifs du cadre du roman de Don DeLillo¹. Les personnages principaux de *L'homme qui tombe* sont Keith et Lianne. L'intrigue principale tourne autour de ce couple reformé inconsciemment par Keith après l'attentat. Leur situation demeure en suspens tout au long de l'histoire, ce qui prive leur nouvelle séparation de toute forme de surprise, elle ne constitue ni un retournement de situation, ni une conclusion attendue. En effet, Keith et Lianne semblent subir leurs actions, leur vie, demeurant coincés dans l'attentat. Keith est représenté toujours absent, réalisant ses tâches de manière automatique². La dimension solitaire de la vie qu'il a choisie en tant que joueur de poker lui donne l'illusion d'une famille qu'il ne voit presque pas et favorise cette situation d'entre-deux, que la répétition des gestes de rééducation qu'il a effectués après l'attentat vient symboliser. Quant à Lianne, la stupeur qui l'enferme se trouve symbolisée notamment dans son rapport aux morts qu'elle entretient en se rendant à l'église :

L'église nous rapproche. Que ressentait-elle ici ? Elle ressentait les morts, les siens et d'autres, inconnus. Voilà ce qu'elle ressentait toujours dans les églises, dans les grandes cathédrales enflées d'Europe, dans une pauvre petite église paroissiale comme celle-ci. Elle ressentait les morts dans les murs, depuis des décennies et des siècles. Cela n'impliquait pas de frisson démoralisant. C'était un réconfort, de sentir leur présence, les morts qu'elle avait aimés et tous les autres, sans visages, qui avaient rempli mille églises. Elles avaient apporté de l'intimité et de la confiance, les ruines humaines qui gisent dans des cryptes et des caveaux ou qui sont enterrées dans les cimetières. Elle s'asseyait et attendait. Bientôt quelqu'un entrerait et passerait devant elle dans la nef. Elle était toujours la première, toujours assise

Church brings us closer. What did she feel here? She felt the dead, hers and unknown others. This is what she'd always felt in churches, great bloated cathedrals in Europe, a small poor parish church such as this one. She felt the dead in the walls, over decades and centuries. There was no dispiriting chill in this. It was comfort, feeling their presence, the dead she'd loved and all the faceless other who'd filled a thousand churches. They brought intimacy and ease, the human ruins that lie in crypts and vaults or buried in churchyard plots. She sat and waited. Soon someone would enter and walk past her into the nave. She was always first, always seated toward the rear, breathing the dead in candlewax and incense.²

¹ Les romans états-uniens s'intéressant au 11 septembre 2001 sont, pour la plupart, marqués par la stupeur, que ce soit *A Day at the Beach* de Helen Schulman (2007), *The Writing on the Wall* de Lynne Sharon Schwarz (2005), *Extremely Loud and Incredibly Close* de Jonathan Safran Foer (2005), la dernière partie de *The Emperor's Children* de Claire Messud (2006), *The Good Life* de Jay McInerney (2006), ou encore *Netherland* de Joseph O'Neill (2008).

² "He wondered if he was becoming a self-operating mechanism, like a humanoid robot that understands two hundred voice commands, far-seeing, touch-sensitive but totally, rigidly controllable.", DeLillo, Don. *Falling Man*, *op. cit.*, p. 226.

« Il se demandait s'il n'était pas en train de se transformer en une sorte de mécanisme autonome, de robot humanoïde capable de comprendre deux cents ordres vocaux, de voir loin, sensible au toucher, mais totalement, rigoureusement contrôlable. », DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, *op. cit.*, p. 272.

vers le fond, respirant les morts dans la cire des cierges et l'encens.¹

L'église est représentée comme le lieu de la communauté, mais une communauté mixte, composée des vivants et des morts, donnant le primat aux seconds. La posture passive de Lianne est une forme d'engourdissement, de paralysie, mais suscitée par un sentiment positif. Cette dimension positive crée tout de même un paradoxe avec la situation générale de Lianne. En effet, elle a perdu sa mère, son mari mène une vie qui l'éloigne d'elle très souvent et elle se prépare à reprendre sa vie d'avant l'attentat, c'est-à-dire une vie sans Keith. Le questionnement qui lui est attribué sur Dieu, la foi et l'obéissance aveugle à la religion la prive de toute maîtrise sur sa vie, comme Keith qui a la sensation de devenir un automate. La stupeur qui caractérise leur relation de couple est explicitée à l'approche de la fin du roman, au cours d'une conversation sur leur situation. L'impossibilité, pour Keith, de rester auprès de sa famille est évoquée par Lianne qui lui demande s'il n'est pas démoralisé par la tristesse d'une vie réglée autour d'une partie de cartes. Keith ne répond pas avec des mots, mais avec un geste répété :

Il la regarda et acquiesça comme s'il était d'accord puis continua d'acquiescer, portant le geste à un autre niveau, une sorte de sommeil profond, une narcolepsie, les yeux ouverts, l'esprit scellé.³

He looked at her and nodded as if he agreed and then kept nodding, taking the gesture to another level, a kind of deep sleep, a narcolepsy, eyes open, mind shut down.⁴

La répétition des gestes et des pensées est systématiquement liée, chez Don DeLillo, à une forme d'engourdissement et de paralysie qui fonde l'identité des personnages et conditionne la progression de l'intrigue.

La stupeur règne sur les œuvres du *corpus* et constitue un moteur de la fiction. Elle conditionne le rapport des personnages entre eux et avec l'univers qui les entoure. Ainsi, elle est également un des éléments essentiels des atmosphères fictionnelles dans lesquelles le lecteur est invité à évoluer. La stupeur représente l'effet que produit l'événement sur les

² DeLillo, Don. *Falling Man*, *op. cit.*, p. 233-234.

¹ DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, *op. cit.*, p. 282.

³ DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, *op. cit.*, p. 260.

⁴ DeLillo, Don. *Falling Man*, *op. cit.*, p. 216.

personnages et constitue ainsi le premier trait de l'imaginaire du terrorisme, la première spécificité de la dimension symbolique du dispositif. Le second touche logiquement à la réaction des personnages face à l'événement, ou plutôt à leur incapacité à s'extraire de l'événement.

2.2. L'incapacité de faire face à l'immédiat

Le deuxième enjeu impliqué dans l'imaginaire du terrorisme est l'immédiateté. Liée au concept d'histoire immédiate de Jean-François Soulet, cette notion est à entendre ici comme à la fois la nécessité et l'impossibilité de prendre de la distance face au monde et aux autres. La pratique historique définie par Jean-François Soulet parvient à créer une distance historiographique pour aborder l'immédiat, là où les fictions du *corpus* représentent davantage la difficulté de prendre cette distance dans l'expérience événementielle¹. L'individu est pris dans l'événement, dans le monde, en lui-même, il n'y a plus aucun filtre, aucune médiation n'est possible avec ce qui l'entoure. Cette sensation d'être pris dans le marasme de la vie et du monde engendre le besoin de retrouver une médiation, de prendre de la distance par n'importe quel biais. Toutefois, elle implique systématiquement une relation entre deux éléments qui, au lieu d'être distincts, se télescopent, s'imbriquent, se mêlent ou s'entremêlent, comme les *shrapnels* humains dont parle un des personnages du roman de Don DeLillo². L'instauration à nouveau d'une forme de médiation constitue, dès lors, un des objets de la quête des personnages et un des moteurs des intrigues, créant de fait un lien entre dispositif fictionnel et imaginaire.

Les performances de David Janiak sont la représentation la plus complète de cette situation de l'individu face à l'événement, submergé par celui-ci et pourtant à la recherche d'une forme efficace de distanciation. Son nom est utilisé comme titre de la partie conclusive du roman. Aucune apparition publique n'y est relatée, la présence de l'artiste n'est explicite que dans l'annonce de sa mort, à travers la lecture de la rubrique nécrologique qu'effectue Lianne. Lors des recherches qu'elle entreprend à la suite de cette nouvelle, le lecteur est informé que l'artiste ne s'est jamais prononcé sur ses performances, aucune parole, aucun

¹ Cf. Première partie, chapitre 2.

² Cf. Première partie, chapitre 1.

écrit expliquant un projet n'est proposé. Les détails sur la souffrance et les difficiles conditions de réalisation de ces performances laissent penser à une forme d'auto-flagellation : l'Homme qui Tombe est pris dans l'événement qu'il rejoue perpétuellement sans pouvoir prendre une quelconque distance, sans pouvoir en faire le récit. Son refus d'insérer ses représentations dans le cadre d'activités culturelles programmées suggère qu'il s'agit d'autre chose que de l'art. L'enjeu de ces réalisations est d'ordre personnel, et leur expérience est individualisée, comme l'illustrent les considérations de Lianne lors de la dernière représentation à laquelle elle assiste par inadvertance :

Ils auraient tous une chose à dire, pour l'essentiel. Quelqu'un qui tombait. Elle se demandait si telle était son intention, de répandre ainsi la nouvelle, par téléphone portable, sur un mode intime, comme dans les tours et les avions détournés.

À moins qu'elle ne rêvât les intentions de cet homme, qu'elle n'inventât, à ce point crucifiée sur le moment qu'elle n'arrivait pas à penser à ses propres pensées.¹

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

Or she was dreaming his intentions. She was making it up, stretched so tight across the moment that she could not think her own thoughts.²

Ainsi, les performances de David Janiak plongent l'artiste dans l'événement immédiat et offrent une médiation pour ses spectateurs, un écran sur lequel projeter leurs propres émotions, un artefact leur donnant la possibilité de revenir sur l'attentat par un autre biais. Toutefois, cette médiation est à nuancer car elle s'impose aux personnages-spectateurs qui ne choisissent pas d'y assister et qui ne sont pas prévenus de ce qu'ils s'apprêtent à voir. Ils sont donc tout autant pris dans le nouvel événement que réalise l'artiste en les impliquant.

Le système d'échos dans la reproduction d'un nouvel attentat chez Yasmina Khadra participe également de cette dimension de l'imaginaire. Le personnage d'Amine subit un premier attentat qui le submerge et qui lance l'intrigue. Mais cet attentat est dédoublé par un deuxième qui vient clore le roman et qui achève de bloquer les personnages dans l'immédiateté de sa réalisation. En effet, Amine trouve une mort définitive dans l'attaque de drones sur la mosquée fondamentaliste dans laquelle il venait chercher sa nièce, double de

¹ DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, op. cit., p. 199.

² DeLillo, Don. *Falling man*, op. cit., p. 165.

Sihem puisqu'elle se rendait à cet endroit pour s'engager dans un groupe terroriste et commettre à son tour un attentat-suicide.

L'incapacité à faire face à l'immédiateté de l'événement traumatique, à prendre de la distance par rapport à l'expérience événementielle, est ainsi clairement liée au règne de la stupeur et vient se combiner à un troisième élément touchant à la logique et au langage, particularités humaines.

2.3. L'impossibilité de faire sens

L'impossibilité de faire sens est impliquée dans les œuvres du *corpus* lorsqu'il s'agit de représenter le rapport que les personnages entretiennent entre eux, ou bien dans leur relation au monde. Rien n'a plus d'importance, plus rien ne fait sens. Cette conception n'est pas nihiliste car elle n'engendre aucun jugement de valeur, mais elle pousse l'individu à tout remettre en question :

« Tu ne peux pas reprendre le boulot que tu faisais. Je le comprends bien.

- Le boulot. Le boulot n'était pas très différent de celui que je faisais avant que tout ça n'arrive. Mais c'était avant, maintenant c'est après.
- Je sais que la plupart des existences n'ont pas de sens. Je veux dire dans ce pays, qu'est-ce qui a un sens ? Je ne peux pas être assise ici et dire allons-nous-en un mois. Je ne vais pas me rabaisser à dire une chose de ce genre. Parce que c'est un autre monde, celui qui a un sens. Mais écoute-moi. Tu étais plus fort que moi. Tu m'as aidée à parvenir jusqu'ici. Je ne sais pas ce qui se serait passé.

“You can't go back to the job you had. I understand that.”

“The job. The job wasn't much different from the job I had before all this happened. But that was before, this is after.”

“I know that most lives make no sense. I mean in this country, what makes sense? I can't sit here and say let's go away for a month. I'm not going to reduce myself to saying something like that. Because that's another world, the one that makes sense. But listen to me. You were stronger than I was. You helped me get here. I don't know what would have happened.”

“I can't talk about strength. What strength?”

— Je ne peux pas parler de la force¹.
Quelle force ?

— C’est ce que je voyais et que je sentais. C’était toi qui étais dans la tour, mais c’était moi la cinglée. Et maintenant, merde, je ne sais pas. »

Après un moment de silence, il dit : « Je ne sais pas non plus, » et ils rient.²

“That’s what I saw and felt. You were the one in the tower but I was the berserk. Now, damn it, I don’t know.”

After a silence he said, “I don’t know either,” and they laughed.³

Leur conversation est inscrite dans un univers qui n’a pas de sens, et cette absence de signification provient de l’événement qui demeure dans le non-dit, dans le blanc qui sépare l’« avant » et l’« après » dont parle Keith. L’absence de compréhension mutuelle est au cœur de leur échange : Lianne a projeté une image forte sur Keith au moment de l’attentat, alors qu’il « ne peut pas parler de [la] force », elle reste dans le non-dit, renvoyant à la force de l’événement mais aussi à la différence de l’expérience de Keith par rapport à celle de Lianne.

La quête de compréhension est ainsi fortement liée à cette impossibilité de l’événement à faire sens. Cela se traduit principalement par des intrigues qui demeurent en suspens, le lecteur étant incapable de dire si les personnages ont atteint leur but ou pas.

L’acte de Sihem dans le roman de Yasmina Khadra demeurera un mystère qu’Amine ne parvient pas à décrypter. La vie de Zeina chez Inaam Kachachi ne possède plus aucun objectif à son retour d’Irak car elle n’est pas parvenue à y mettre du sens. La structure du roman de John Updike est circulaire, s’ouvrant et se refermant sur la métaphore des fourmis⁴ pour désigner les êtres humains courant partout et se trouvant si minuscules à côté du monde dans lequel ils vivent, ce qui traduit l’impossibilité dans laquelle s’est trouvé Ahmad de donner un sens à son identité et à sa vie. Le narrateur de Mahi Binebine ne peut empêcher l’histoire de se répéter, constatant que de nouveaux jeunes prennent sa place et celle de ses camarades dans la décharge de Sidi Moumen, sans que cela n’ait le moindre sens. D’autre part, l’opacité du langage, notamment lorsqu’il est question des textes religieux qui

¹ J’aurais tendance à proposer une traduction conservant l’inquantifiable : « Je ne peux pas parler de force. Quelle force ? », pour traduire l’impossibilité de Keith à identifier ce qui lui a permis de traverser ces jours qui ont suivi l’attentat.

² DeLillo, Don. *L’homme qui tombe*, op. cit., p. 258-259.

³ DeLillo, Don. *Falling Man*, op. cit., p. 215.

⁴ Cf. *supra*.

s'apparentent à un code¹, participe à représenter l'absurdité de la situation dans laquelle se trouvent les différents personnages.

Toutefois, les romans des auteurs arabes que sont Khaled al-Berry, Abdullah Thabit et Wajdi al-Ahdal font exception car ils créent du sens au parcours de leurs personnages principaux en construisant une échappatoire à travers la littérature².

Ces trois traits s'ajoutent et interagissent avec ceux de l'imaginaire contemporain que définit Bertrand Gervais : « le morcellement du sensible », « la folie du voir » ou encore « la soif de réalité » sont impliqués dans le règne de la stupeur, la nécessité de faire face à l'immédiat et l'impossibilité de faire sens. Les cadres spatio-temporels sont morcelés, la prédominance de la vue est présente dans toutes les œuvres du *corpus*, et notamment à travers la notion de spectacle ; le point de départ provient toujours de l'univers référentiel et les œuvres cherchent à se saisir du monde réel. Toutefois, chaque dimension des œuvres fictionnelles est également marquée par les traits qui viennent d'être exposés, rappelant sans cesse que l'explosion, l'attentat et ses enjeux sont le moteur de l'œuvre romanesque.

3. Niveau 3 : reconstituer le puzzle de la scène terroriste

Remy se prit la tête entre les mains, comme s'il était capable de rafraîchir sa mémoire par une opération manuelle. April l'avait appelé. Son téléphone portable ne captait pas. Son souffle s'accéléra. Il ressentit les mêmes picotements de claustrophobie et d'impuissance qui l'avaient envahi ce matin-là. *Debout dans la rue... le papier pleuvant tout autour de lui... son téléphone privé de réseau...*

Il regarda frénétiquement tout autour, essayant de se concentrer, mais son esprit demeurait vide. [...] Remy dévala les marches et remonta au pas de course le tunnel courant sous la rue. Il percuta des gens en tournant à l'angle du couloir et se précipita à l'assaut d'une nouvelle volée de marches, la tête embuée de souvenir... *il remontait*

He put his hands to his head, as if he could locate his memory manually. *April had called. Yes. Remy pulled his cell phone out, but there was no service down here. His breath shortened; he felt a twinge of the same creeping claustrophobia he'd felt that helpless morning (standing on the street... paper raining... no-service message on his cell...)*

Remy looked around wildly. He tried to concentrate, but there was nothing. [...] Remy ran down the stairs and sprinted along the tunnel that ran beneath the street. He bumped people at the end of the hallway and was leaping up another set of steps, head clouded with memory *(moving slowly up the hot stairwell... coughing stragglers with smoke-stained faces)*

¹ Cf. *supra*.

² Cf. *supra*.

lentement l'escalier chaud comme une fournaise... des retardataires toussotant fonçaient dans la direction opposée, leurs visages maculés par la fumée,... [...] Il avait pris l'habitude de se déplacer avec un angle mort, mais il percuta quelqu'un et lui marmonna des excuses au passage. Il s'arrêta au milieu de l'immense hall de gare, encerclé d'un essaim de voyageurs aux voix basses et bourdonnantes. Un sentiment déplaisant et familier, l'envahit... *il se retourne soudain... il s'arrête sur les marches... le flot de gens s'écoule lentement...*

Dès que la foule se clairsema, Remy courut à l'autre extrémité du terminal, vers les guichets des trains de banlieue. Un petit groupe de personnes faisait la queue, une femme maîtrisait deux jeunes garçons habillés de maillots des Giants identiques. L'un d'eux leva la tête vers Remy et se couvrit l'œil gauche.

Il débouche sur la place vide... au milieu du papier blanc, des morceaux d'acier fumant et des corps... et l'espace d'une fraction de seconde, il est seul, enveloppé de papier... il n'avait jamais entendu un tel silence régner sur la ville... puis un gémissement, bas et grave...¹

*going the other direction) [...] Though he's grown used to having a blind side, now and then he still bumped someone and mumbled his apologies. He stopped in the middle of the huge terminal for a moment, surrounded by travelers, their voices low and humming, like droning bees on a nest. Something felt wrong, and familiar (*turning back suddenly... stopping on the stairs... trickle of people moving down...*).*

The crowds thinned and Remy ran across the terminal toward the ticket windows for the commuter trains – NJ Transit and LIRR and Amtrak. A handful of people were waiting on lines at the ticket windows. A woman was wrangling two boys in matching Giants jerseys. One of them looked up at Remy and covered his left eye.

(emerging into the empty plaza... white paper and smoking pieces of steel and bodies... and for the briefest moment he was alone, paper falling... he'd never heard the city so quiet... and then: a deep, low moan...)²

Le récit alterne entre la réminiscence du jour des attentats et l'urgence présente d'un nouvel attentat sur le point de se produire. Remy a affirmé tout au long du roman ne pas se souvenir du jour où les Tours Jumelles se sont effondrées. Une vision onirique de la pluie de papier, devenue un symbole métonymique de l'événement, ouvre le roman. Cette scène originelle reste en toile de fond tout au long de l'intrigue, jamais réellement exposée aux yeux du lecteur. Ce passage constitue l'évocation la plus précise de la scène terroriste, qui se télescope avec le parcours de Remy au sein du dédale souterrain du métro dans le but de trouver April avant que Jaguar ne provoque un autre attentat. La narration est fragmentaire, marquée par l'usage de points de suspension qui symbolisent l'espace, le non-dit, l'entre-deux

¹ Walter, Jess. *Le Zéro*, op. cit., p. 306-307.

² Walter, Jess. *The Zero*, op. cit., p. 317-318.

où se déroule la scène. Elle n'est pas évoquée en une seule fois, mais sur deux pages, entrecoupée d'une autre description. Le rythme est rapide, mimant ainsi la course effrénée de Remy vers April mais aussi celle de sa fuite face à sa mémoire qu'il a pourtant convoquée de toutes ses forces. Le moment traumatique qu'il s'efforce d'oublier s'impose sur le souvenir proche du coup de téléphone d'April, illustrant les richesses de son subconscient. Alors qu'il y a une abondance de verbes d'action au prétérit pour évoquer ses déplacements au sein des tours, l'usage des noms d'action en « *-ing* » prend le relais pour dépeindre la scène terroriste, l'image de la pluie de papier, l'immobilité de Remy face aux gens qui fuient et le silence. Voici les éléments utilisés pour évoquer la scène traumatique. Les lieux se superposent, les personnes de l'instant prennent l'aspect des personnes coincées dans le World Trade Center le jour des attentats, et Remy évolue dans une double temporalité, recherchant à la fois April et revivant l'expérience traumatique de l'attentat. La scène est entrevue, construite grâce au dispositif terroriste, mais elle n'est pas pleinement saisie. Le dispositif terroriste se combine aux deux autres dispositifs étudiés précédemment et ouvre la dernière porte menant à la scène terroriste, à l'émergence de l'événement qui apparaît devant les yeux des personnages concernés.

Comme le définit Philippe Ortel lui-même, le dispositif terroriste fait intervenir une bombe au niveau technique, une couverture médiatique au niveau pragmatique et un message politique au niveau symbolique. Ce dispositif est représenté dans les œuvres du *corpus* à travers leur thème central : l'attentat-suicide, qui est au cœur même de la démarche fictionnelle. Cependant, cette représentation n'est pas nette, elle n'est pas toujours explicite. La dimension pragmatique est récurrente tout au long des intrigues et la dimension symbolique est diffuse. Quant à la dimension technique, elle se trouve le plus souvent dans le non-dit. Les attentats du 11 septembre 2001 ne sont jamais mentionnés dans le roman de Jess Walter, seul *Ground Zero* et la pluie de papier servent la métonymie. Dans *L'homme qui tombe*, l'attentat se trouve dans un changement de focalisation du narrateur. Le point d'impact entre l'avion et la tour dans laquelle travaille Keith se situe dans une très courte ellipse qui permet au narrateur de Don DeLillo de changer de focalisation, passant d'Hammad le terroriste à Keith la victime, fermant également la boucle narrative en revenant à la scène d'ouverture¹. Chez Yasmina Khadra, l'attentat commis par Sihem n'est pas relaté en lui-

¹“He began to vibrate. He wasn't sure whether it was the motion of the plane or only himself. He rocked in his seat, in pain. He heard sounds from somewhere in the cabin. The pain was worse now. He heard voices, excited cries from the cabin or the cockpit, he wasn't sure. Something fell off the counter in the galley. He fastened his seatbelt.

même, il est abordé avec la distance professionnelle du policier qui permet au locuteur de se cacher derrière une neutralité recherchée¹.

Le dispositif terroriste n'est pas représenté à travers sa réalisation pleine, mais plus dans les tergiversations des personnages construits pour devenir des terroristes suicidaires, ainsi que dans ses conséquences. En effet, le dispositif terroriste est représenté dans sa dimension fantasmée (le suicide symbolique pour revenir à Slavoj Žižek²) : les personnages s'y projettent, y réfléchissent, le réalisent en pensée et c'est cette représentation qui prédomine. Le narrateur de Salim Bachi effectue un retour sur sa vie et se projette dans l'acte qu'il s'apprête à commettre :

Tout avait commencé pour lui quand il avait désiré devenir l'un des leurs en épousant l'une des leurs oui cela était clair comme le soleil qui pénétrait à flots par le hublot ; et il se perdait à présent dans une salle obscure condamné à jouer, dans un mauvais film, une scène d'horreur : précipiter un avion sur une des tours les plus orgueilleuses du cinéma américain ; ils avaient aussi souhaité lancer leurs bombes volantes sur Hollywood, mais avaient écarté la possibilité de mettre en scène un plus mauvais film encore, mais Dieu, qui n'était pas Shakespeare, n'aimait pas les mises en abîme bien que parfois il en doutât, se souvenant de son père : le spectre dans une geôle en enfer l'avait mis en garde et l'avait damné dans le même temps – oui, il était à présent hors de sa sphère, un crâne, excellemment, un crâne pauvre Yorick – et il riait dans la caverne et Khalid lui parlait de sa superproduction hollywoodienne et le Saoudien, un homme fin qui avait vu beaucoup de films américains, se mit à rire et écarta cette dernière partie du plan de Khalid puis abandonna entre ses mains vides et ses poumons d'asthmatique la préparation finale et harmonieuse de la solution.³

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.”, DeLillo, Don. *Falling man*, *op. cit.*, p. 239. Le premier pronom personnel renvoie à Hammad qui s'apprête à mourir dans l'avion. Par le jeu de changement de référent de ce pronom de troisième personne du singulier, la focalisation passe par répercussion d'Hammad à Keith.

« Il commença à vibrer. Il n'aurait pas su dire si c'était le mouvement de l'avion ou seulement lui. Il oscillait sur son siège, il souffrait. Il entendait des sons provenant de quelque part dans la cabine. La douleur empirait maintenant. Il entendit des voix, des cris excités dans la cabine ou le cockpit, il n'était pas sûr. Quelque chose tomba du comptoir dans l'office.

Il attacha sa ceinture.

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. », DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, p. 289-290.

¹« [...] votre épouse a été tuée par la charge explosive qu'elle portait sur elle. Un témoin, qui était attablé à l'extérieur du restaurant et qui n'a été que légèrement blessé, certifie avoir vu une femme enceinte près du banquet qu'avaient organisé des écoliers pour fêter l'anniversaire de leur petite camarade. Cette femme, il l'a reconnue sur la photo, sans hésitation. Et c'est votre épouse. », Khadra, Yasmina. *L'attentat*, *op. cit.*, p. 52.

² Cf. Première partie, chapitre 1.

³ Bachi, Salim. *Tuez-les tous*, *op. cit.*, p. 141-142.

Le détour par la fiction cinématographique ainsi que la mention de Shakespeare confèrent une dimension scénique importante à son passage à l'acte, mais celui-ci n'est pas imaginé dans le détail. Il se projette dans un acte fantasmé qui prendra tout de même corps à la fin du roman. La désobjectivisation du narrateur est exprimée par la métaphore du crâne shakespearien qui fait de lui déjà un mort-vivant, de plus il ajoute qu'il est « hors de sa sphère » autant corporelle que sociale. Le narrateur est spectateur durant cette scène, il écoute et visualise le plan de Khalid sans participer à son élaboration. D'ailleurs, dans la suite de l'intrigue, la narration se délite au fur et à mesure que l'impact s'approche, entremêlant le passé, la fiction et le moment présent, voilant le dénouement de la scène terroriste, désintégrant le récit dans « une nuit noire et aveugle¹ ». L'explosion en elle-même (le niveau technique) n'est pas clairement relatée, mais il en va autrement de la dimension pragmatique du dispositif terroriste : sa couverture médiatique.

En effet, les médias représentent une instance sociale souvent fictionnalisée. C'est par elle que Zeina apprend la nouvelle des attentats dans *Si je t'oublie, Bagdad*, les émissions de télévision et les articles de journaux semblent poursuivre Remy (dans le roman de Jess Walter) par leur omniprésence tout au long de l'intrigue, ils constituent également le biais par lequel passe la nouvelle des attentats chez Abdullah Thabit, Nasri Sayegh et Laila Halaby. Très présente, cette dimension n'est cependant pas concentrée en un passage et se retrouve, elle aussi, disséminée dans les fictions. Reste le niveau symbolique, peu présent, comme si l'absence de référence à cette dimension pouvait l'effacer. Mais ce n'est pas la seule raison à avancer, il faut également prendre en compte l'incompréhension inhérente à un tel passage à l'acte qui engendre une incapacité à accréditer les potentielles revendications politiques. Ainsi, les messages des orchestrateurs sont plus souvent teintés de vides sémantiques, relevant d'une forme de logorrhée insignifiante, d'un envoûtement illogique². Cette dispersion de la représentation du dispositif terroriste participe du voilement de la scène terroriste et la rend présente sans qu'elle ne se montre.

La notion de scène implique une certaine distance et une forte dimension visuelle, dimension recherchée dans l'acte terroriste. Transcrire la scène terroriste n'est pas simplement la décrire, mais bien la faire revivre et transformer les mots en image comme le souligne Stéphane Lojkine :

¹ Ce sont les derniers mots du livre.

² Une analyse plus poussée des représentations des diverses formes de discours a été menée dans la deuxième partie de ce travail.

Le texte fonctionne alors comme un espace visuel, à la manière de la peinture, de la gravure, voire de la photographie. L'écriture quitte ses moyens propres pour mimer les effets de l'image. Le texte se déploie hors de sa nature matérielle, voire contre elle, pour tenir lieu de ce qu'il n'est pas, une image, un tableau : l'écriture fait tableau. La scène est le moment de ce retournement de la narration en tableau, moment a priori impossible, improbable, mais l'effet spectaculaire tient précisément à cette improbabilité sans cesse réexpérimentée.¹

Le retournement, ou détournement, de l'écriture en esquisse est recherché dans les œuvres du *corpus*, notamment dans l'usage du motif du regard² et dans l'importance des descriptions, plus ou moins partielles. Cette surprise, cette dimension improbable identifiée par Stéphane Lojkine comme caractéristique de la scène romanesque trouve un écho dans les enjeux du terrorisme en soi. Le terrorisme cherche à se construire en scène et c'est pour cela qu'il peut s'apercevoir dans la scène romanesque. De plus, la scène est liée, selon Stéphane Lojkine, au non-dit, son cadrage implique nécessairement un « hors-scène » qui est alors un moyen de représenter l'indicible sans lui soustraire quoi que ce soit :

La scène ne se déploie donc que sur les ruines du discours qu'elle déconstruit. Pour ruiner le discours, elle l'exacerbe : c'est la théâtralité même du discours dans la scène qui le déconstruit.³

La dimension visuelle identifiée ici est aussi une caractéristique propre à la tradition de *l'historia*, du « faire voir », liant l'événement historique terroriste et la scène romanesque. Vient s'ajouter ce qui est décrit par Sigmund Freud dans *Totem et Tabou* : la scène primitive, celle de la violence fondatrice, de la mort du père. Cette scène possède une dimension sacrificielle et se situe à la fois dans le domaine de l'intime et dans celui du commun, tout comme l'événement terroriste frappe à la fois l'identité individuelle et sociale. Cette question fait également l'objet des travaux de René Girard sur la violence sacrificielle⁴. En effet, René Girard avance l'idée que la maîtrise de la violence est à la base de tout bon fonctionnement d'une société et pour cela, il faut la diriger vers une victime émissaire. Son usage doit être également ritualisé pour permettre la *catharsis*, la décharge de la violence contenue dans tout membre de la société dans la violence contrôlée. L'absence de contrôle de la violence est ce que René Girard appelle la « crise sacrificielle », elle engendre alors le chaos. L'attentat terroriste remet en question le contrôle de la violence par les instances sociales et engendre le chaos. Le besoin de contrôler rapidement les traces de l'événement témoigne de la menace

¹ Lojkine, Stéphane. *La scène de roman : Méthode d'analyse, op. cit.*, p. 5.

² Cf. *infra*.

³ *Ibid.*

⁴ Girard, René. *La violence et le sacré*, Paris : Hachette, « Pluriel », 1972.

que représente le terrorisme pour la société¹. La scène terroriste retourne la violence sacrificielle en ne choisissant pas une victime émissaire mais en s'exerçant sur le plus grand nombre et sur un symbole de la société. Les fictions sur les attentats du World Trade Center traitent de ce renversement, les tours symbolisant clairement l'hégémonie des États-Unis et le primat du financier. Dans *L'homme qui tombe*, Don DeLillo construit une société chaotique, bouleversée par l'attentat terroriste. Tous les personnages sont marqués comme des victimes de la violence terroriste, soit directement pour Keith et Florence, indirectement pour Lianne et son fils Justin. Les échanges manqués entre les personnages représentent la perte de repères identitaires communs. Les chapitres adoptant le point de vue d'Ahmad soulignent l'endoctrinement du personnage et le choix d'atteindre la société états-unienne dans ses fondements. De fait, la violence terroriste est construite comme une violence incontrôlée par la société et tournée vers celle-ci. L'objectif terroriste est atteint puisque le chaos s'ensuit et la maîtrise de la violence par la société est remise en cause.

L'attentat relaté dans *Les Étoiles de Sidi Moumen* représente la même crise sacrificielle, la même remise en question de la société marocaine. En effet, le lieu choisi par les membres du Garage est un hôtel de luxe, attirant une clientèle privilégiée qui bénéficie du fonctionnement social en place. En revanche, Yachine et ses camarades sont les exclus de ce monde, leur action vient ébranler la société et touche le plus grand nombre de civils au hasard. Leur violence n'est plus sous contrôle et engendre le chaos.

Par conséquent, le dispositif terroriste n'est pas seulement représenté, il est également employé dans l'esthétique des textes. Toutefois, nous ne sommes pas face à une juxtaposition de fragments reliés de manière ténue. La narration est fluide et principalement chronologique. L'esthétique terroriste s'observe surtout dans cet éparpillement de la scène, et dans la prédominance des réflexions subjectives des narrateurs qui semblent incapables de reconstruire des repères.

Amine se meurt au début de *L'attentat*, tout son récit nous est livré durant ses derniers moments de conscience. Il ne l'adresse directement à personne et est présenté comme une sorte de réminiscence. Il revient sur son enquête à propos de sa femme et l'explosion dans laquelle il trouve la mort constitue une réplique sismique à celle déclenchée par sa femme. Ainsi les explosions se répercutent les unes dans les autres, comme chez Jess Walter. *Le Zéro* s'ouvre sur une vision onirique des attentats du 11 septembre 2001. Cet événement n'est

¹ Cf. Première partie, chapitre 1, sur les travaux de Louise Lachapelle.

jamais abordé par le personnage principal, alors que les autres tiennent une grande quantité de discours sur l'événement, comme son collègue, Paul, qui ne cesse d'en parler pour éviter d'avoir à affronter le fait qu'il s'est enfui de la scène. Cet attentat, présenté comme la source des trous de mémoire de Remy, se répercute dans celui perpétré à la fin du roman par Jaguar. Comme chez Yasmina Khadra, deux attentats distincts ouvrent et ferment la narration et se construisent dans une sorte de répercussion qui sous-entend que le terrorisme ne peut que se reproduire.

Le dispositif terroriste est surtout utilisé dans la configuration narrative et poétique des œuvres. Son niveau technique concerne la dissémination de la scène terroriste dans la fiction. L'implication nécessaire du lecteur dans la reconstitution de la scène terroriste forme le niveau pragmatique du dispositif. Enfin, le niveau symbolique réside dans l'objectif que l'on peut attribuer à ces fictions : tenter de saisir l'événement traumatique, ou au moins être un premier pas vers ce saisissement.

Maintenant que la cartographie des dispositifs est effectuée, il reste à les activer. En effet, le concept implique l'intervention d'un sujet, nécessite une interaction. Celle-ci est représentée dans les œuvres par différents personnages, incarnant soit l'écrivain, soit le terroriste, soit le spectateur.

II. Choisis ton avatar : écrivain, terroriste ou spectateur ?

On n'oriente plus l'individu, c'est l'individu qui s'oriente
dans le dispositif [...].¹

Le dynamisme d'un concept tel que le dispositif provient de la nécessaire implication d'un sujet pour activer le dispositif. Cet investissement est représenté à travers les divers parcours des personnages, sans cesse en train de renégocier leur rapport au monde et aux autres. Toutefois, tous les dispositifs ne sont pas activés en même temps par un seul personnage, chaque profil de personnage active un dispositif bien particulier. Ainsi, le choix d'une focalisation interne à travers un personnage d'écrivain comme le fait Abdullah Thabit, ou bien à travers celui d'un terroriste, choix effectué par Salim Bachi, construit un angle

¹ Peeters, Hugues, Charlier, Philippe. « Contribution à une théorie du dispositif », *op. cit.*, p. 19.

d'approche favorisant un dispositif qui devient un accès vers les autres. L'« individu [...] s'oriente dans le dispositif », cette formulation propose de concevoir l'activation du dispositif comme une forme de parcours, de navigation, qui pourrait être comparable à celle utilisée dans certains jeux vidéo où le joueur perçoit l'environnement à partir de son avatar et franchit différents niveaux les uns après les autres. Le lecteur peut être assimilé à ce joueur : il entre dans la fiction à travers un personnage pour activer les différents dispositifs et franchir les niveaux successifs supposés l'emmener vers la scène terroriste. Cependant, les fictions peuvent également faire le choix de multiplier les portes d'entrée au sein d'un même texte, alternant les points de vue, comme Don DeLillo imbrique des chapitres centrés autour de Keith avec d'autres qui retracent le parcours d'Hammad. Jess Walter multiplie lui aussi les angles d'approche, bien que la narration adopte tout au long du roman le point de vue du personnage de Remy. Sa désorientation et sa constante adresse aux autres personnages pour tenter de cerner sa situation créent ainsi un accès à plusieurs niveaux d'interprétation, chacun accédant à la version d'un personnage différent. Comme les dispositifs sont à la fois employés et représentés, leur activation ne passe pas seulement par les personnages, mais aussi par le lecteur. Le niveau extradiegetique est alors également à questionner : écrivain, terroriste, lecteur, sont aussi des fonctions au sein de la société qui conditionnent le rapport des sujets aux dispositifs.

Nous allons suivre chacun de ces sujets pour tenter de saisir la manière dont ils interagissent avec les différents dispositifs.

1. Le terroriste : faire exploser la société pour une recherche de nouvelles bases

Lorsqu'elles cherchent à esquisser les traits du terroriste suicidaire, la plupart des fictions du *corpus* ne le dessinent pas comme un être puissant, ni solide. Il est, le plus souvent, autant empreint de doute, d'horreur et de désespoir que ses victimes, et une forme de lassitude le caractérise. Sauf lorsque la fiction propose plusieurs personnages. La narration adopte alors le point de vue de l'un d'eux qui devient le spectateur, le témoin, de la puissance diabolique du vrai terroriste, celui auquel nous n'aurons jamais accès. C'est notamment le cas dans les œuvres de Don DeLillo, John Updike, Wajdi al-Ahdal, Abdullah Thabit et Khaled al-Berry.

Le personnage de terroriste est alors construit comme une force maléfique, inébranlable et impénétrable.

Lorsque le terroriste suicidaire a déjà réalisé son acte au début de la fiction, il constitue une figure, une obsession, une surface de projection des pensées des autres personnages et du lecteur, comme chez Yasmina Khadra. Sihem, par son incapacité à répondre de son geste et son statut d'absente dès le début du roman, acquiert une dimension fantasmatique, elle devient une surface de projection sur laquelle viennent se construire les différences facettes qui la caractérisent aux yeux d'Amine.

Lorsqu'il n'y a qu'un personnage de terroriste suicidaire, le dispositif semble activé de manière involontaire : le personnage est représenté comme poussé vers la scène sans pouvoir y résister. Le narrateur du roman de Salim Bachi, *Tuez-les tous*, erre, il se laisse porter par le fil de ses pensées, de ses souvenirs qui reviennent de manière plus ou moins consciente, pour tenter d'expliquer son action à venir. Mais lors du passage à l'acte, la narration se désagrège, s'effrite et le narrateur semble dépossédé de lui-même. Un parallèle peut être fait avec les propos des psychologues sur l'absence du sujet de la réalisation de son acte suicidaire : l'Autre prend le contrôle et active le dispositif terroriste¹.

Restent les représentants du groupe, ceux qui agissent dans l'ombre mais ne passeront pas à l'acte. Ce sont les amis d'Ahmad chez John Updike, notamment Charlie qui souhaite savoir si Ahmad sera prêt à donner sa vie pour lui en cas de besoin, et qui lui explique qu'ils se trouvent dans un contexte de guerre dans lequel les dommages collatéraux sont inévitables. Son discours est d'autant moins crédible qu'il s'avère être complètement stéréotypé, Charlie étant un agent infiltré. Il ne croit absolument pas dans les arguments qu'il avance à Ahmad, mais les emploie car ils constituent un cliché. Il en va de même pour les membres du Garage chez Mahi Binebine, ces individus qui trouvent du travail aux jeunes de la décharge, leur reconnaissent une valeur et les forment aux techniques de combat. Contrairement aux premières configurations dans lesquelles le personnage est au cœur du dispositif terroriste, les orchestrateurs sont en dehors du dispositif, tournent autour sans pouvoir y entrer et ont pour fonction d'en accentuer les contours, de souligner son existence.

Dans un dernier cas, l'image du terroriste est renversée, interrogée. Bien qu'il passe à l'acte et active le dispositif terroriste, ces personnages sont présentés comme poussés de force dans la posture de terroriste et finissent par y correspondre, succombant à la pression exercée

¹ Cf. *supra*, Première partie.

par les autres. Il s'agit de Muhaymen, chez Inaam Kachachi, dont l'engagement dans l'armée du Mahdi est dû à son emprisonnement en Iran et à l'occupation états-unienne, il se présente à Zeina comme un résistant, non comme un terroriste. Il y a aussi Jassim, dans le roman de Laila Halaby, qui fait l'objet d'une enquête du FBI ouverte sur le signalement que sa secrétaire a fait le concernant. Il n'a absolument rien à voir avec les attentats du 11 septembre 2001 et ne prend part à aucune activité terroriste. Mais alors qu'il est suspecté par les personnes qu'il côtoie, il est obnubilé par le jeune homme qui est mort dans l'accident de voiture le concernant également. L'espace d'un instant, Jassim se demande même si ce jeune « chasseur de terroristes » ne s'est pas volontairement jeté sous ses roues. Serait-ce alors une sorte d'attentat-suicide fait pour mettre Jassim dans une situation difficile ? Rien ne permet de trancher et Jassim demeure marqué, interdit face à cet événement jusqu'à la fin du roman.

Les personnages de terroristes sont ainsi au cœur du dispositif, pris dans l'engrenage, alors ils l'activent mais ils disparaissent également dans le voilement de la scène terroriste. Ils peuvent aussi tourner autour du dispositif, servir de bornes pour délimiter les contours de la scène qui s'élabore tout en se détruisant. Cependant, ils sont toujours pris dans les dispositifs fictionnel et imaginaire employés, mais ils sont également en mesure de révéler le dispositif de l'imaginaire représenté. En effet, qu'il s'agisse de Jassim, d'Ahmad ou bien de Muhaymen, ils font l'objet d'une projection imaginaire de la part des autres personnages qui les poussent dans un rôle, dans une fonction, et cristallisent ainsi les dysfonctionnements dans l'interaction de l'individu au monde et aux autres¹. Dans leur relation aux personnages d'*écrivains*, les personnages de terroriste permettent de pointer le dispositif fictionnel et d'en questionner la portée, notamment lors de leur activation du dispositif terroriste.

2. L'écrivain : absent, se cache derrière différentes activités d'écriture

Le roman emblématique du rapport entre écrivain et terroriste est *Mao II* de Don DeLillo. Travaillant la tension entre le pouvoir de la figure de l'écrivain et celle du terroriste sur la société, Don DeLillo réfléchit sur le fonctionnement de groupe ainsi que sur le nécessaire pouvoir d'attraction, de fascination qui régit toute forme de culte d'une personne. La mort de Bill, le romancier qui accepte de sortir de sa retraite pour sauver un collègue

¹ Une analyse plus détaillée des personnages sera menée dans le chapitre 6.

kidnappé par des terroristes, laisse supposer que le pouvoir de l'écrivain est faible par rapport à celui utilisé par les terroristes, son action n'obtenant pas l'effet escompté.

Curieusement, les œuvres du *corpus* ne proposent pas de rapport aussi frontal entre terroriste et écrivain. En effet, celle qui pourrait s'y apparenter le plus serait le *Philosophe de Karantina*, car le personnage charismatique du philosophe devient également une figure de leader proposant le salut dans les livres. L'ascendant est ici donné aux mots sur la peur, puisque le philosophe surmonte toutes les formes d'oppression qui lui sont infligées et accepte même le reniement de sa fille, alors que le terroriste est posé comme une marionnette dont l'extrémisme ne peut que le perdre. L'écrivain est ainsi poussé à la tête du peuple, tandis que le terroriste manque cette place qu'il visait pour sortir de la communauté, pour évoluer en marge. Mais les deux personnages ne sont pas construits comme des opposants car le terroriste se révèle avoir été un élève du philosophe avant d'avoir été perverti par l'imam Mut'ab et l'ambassadeur.

De l'opposition entre terroriste et écrivain, à une filiation intellectuelle du philosophe au terroriste, nous arrivons à une évolution d'un personnage de terroriste en puissance que l'écriture sauve chez Abdullah Thabit. En effet, il utilise également un personnage d'écrivain, mais qui semble être davantage du côté du journaliste que du romancier, que la littérature a sauvé du groupe d'extrémistes qu'il fréquentait. Le narrateur évolue également en marge de la société à partir du moment où il s'éloigne du groupe extrémiste de son adolescence. Il est persécuté par la police religieuse et honni par ses anciens amis. L'écrivain fait figure de martyr, de protestataire tenant bon malgré tous les affronts qu'il subit.

Dans les autres textes, l'écrivain est absent, signe probable de la stupeur qui a notamment frappé les écrivains new-yorkais au lendemain du 11 septembre 2001. Lorsque l'écriture est devenue possible, aucun personnage d'écrivain n'a été construit pour faire face à l'événement terroriste. Le projet d'édition d'Ulrich Baer, *110 histoires*, a vu le jour en 2002, après beaucoup de réticences de la part des auteurs contactés, qui refusaient de répondre à l'exigence de mise en récit que leur adressait la population¹. L'écriture leur semblait futile,

¹ "The fiction writers, on the whole, were slower to respond, and there is a story in itself about the origin of many of the stories included in this book. The poets, it sometimes seemed, went straight from their rooftops to the writing pads. [...] Others responded by reshaping drafts or reviving texts that now seem eerily prescient or assume an unexpected resonance in this new context.", Baer, Ulrich. *110 Stories*, New York: University Press, 2002, p. 8-9.

« Les auteurs de fiction, de manière générale, ont été plus lents à répondre, et il y a une histoire en soi à l'origine de chaque histoire contenue dans ce livre. Parfois, il a semblé que les poètes se sont rendus directement du toit de leur immeuble à leurs carnets d'écriture. [...] D'autres ont répondu en retravaillant des brouillons ou bien en

inutile, dépourvue de la force nécessaire pour pouvoir contenir l'événement. Toutefois, cet appel aux écrivains, dramaturges et poètes témoigne d'une foi affichée en la capacité de l'écriture, notamment fictionnelle, à s'ériger contre un tel événement : elle offre à la fois une échappatoire, une tentative de reconstruction, un mémorial et une base pour la société¹. Cependant, Ulrich Baer souligne la promptitude des poètes dans l'acte de dire l'urgence, alors que les romanciers apparaissent bien plus silencieux.

Le reste du *corpus* congédie donc ce type de personnage symbolique pour questionner l'action plus que l'actant. Les romans diffractent les enjeux du langage face à l'utilisation de la peur, en construisant des personnages qui sont des « inquiétudes bringuebalantes² ». Le dispositif fictionnel est alors majoritairement employé, les personnages d'*écrivains*, tout comme ceux de terroristes et de spectateurs, sont pris dans le dispositif.

Ainsi, l'entrée par l'avatar de l'écrivain est-elle laissée dans le non-dit. L'activation du dispositif fictionnel passe alors par le lecteur-spectateur, écrivain en devenir.

redonnant vie à des textes qui semblent aujourd'hui sinistrement annonciateurs ou qui acquièrent une résonance inattendue dans ce nouveau contexte. », nous traduisons.

¹ «The stories address the need for narrative in the wake of a disaster. [...] Their stories explore the possibilities of language in the face of gaping loss, and register that words might be all that's left for the task of finding meaning in – and beyond – the silent, howling void.

While writers don't provide disaster relief in terms of food and shelter, they help to account for loss and make survival meaningful. Here they make a first wager on how to remember the destruction of the towers without numbing the reader, and without relegating the deed to the realm of the incomprehensible. [...] Instead of providing solace, the work of fiction cauterizes the wound with uncomfortable questions and unflinching reflection. It sears the event into the collective imagination by embedding the initial shock in narratives, poems, theater, and tales. [...] I read literature as an escape: even novels about catastrophes seemed to provide the coherence that was missing from my life.», *Ibid.*, p. 1-3, 7.

« Les histoires adressent le besoin de récits qui se fait sentir à l'aube d'un désastre. [...] Leurs histoires explorent les possibilités du langage face à la perte profonde, et inscrivent le fait que les mots pourraient être tout ce qui reste pour réaliser la tâche de trouver un sens au silencieux vide hurlant – et à son au-delà.

Alors que les écrivains ne fournissent pas d'aide technique au désastre en termes de nourriture ou d'abri, ils aident à reconnaître la perte et à donner du sens à la survie. Ici, ils font un premier pari sur la manière de se souvenir de la destruction des tours sans engourdir le lecteur, et sans reléguer l'acte dans le domaine de l'incompréhensible. [...] Au lieu de fournir du réconfort, l'œuvre de fiction cautérise la plaie avec des questions dérangementes et une réflexion déterminée. Elle imprime l'événement au fer rouge dans la chair de l'imaginaire collectif en incarnant le choc initial dans des récits, des poèmes, des pièces de théâtre et des contes. [...] Je considère la littérature comme une échappatoire : même des romans sur des catastrophes semblent fournir une cohérence qui manque à ma propre vie. », nous traduisons.

² Cf. *infra*.

3. Le spectateur : passif, destinataire du message terroriste et source du travail de l'écrivain

Le dispositif terroriste est agencé de telle manière qu'il implique obligatoirement un public, des spectateurs qui deviennent des lecteurs de l'événement, notamment face à la couverture médiatique proposée, composée à la fois d'images à déchiffrer et de premières tentatives de récit¹. Dans le roman d'Inaam Kachachi, Zeina est la spectatrice emblématique, ce personnage destinataire du message terroriste, passive face à l'événement, qui cherche à se dépêtrer au milieu des mots. En effet, elle se décrit agissant de manière automatique, comme un « robot » face à la télévision lui annonçant la nouvelle des attentats. De plus, sa mission au sein de l'armée états-unienne est celle de traductrice : elle « lit » les mots/maux des Irakiens et les traduit aux États-Uniens. Son rôle de médiatrice ne lui permet pas de produire des récits, mais elle transmet ceux des autres. Lors des interventions militaires, elle est également dans la transmission, dans une posture passive. Zeina observe ses collègues agir et traduit les messages des uns aux autres, spectatrice privilégiée de leurs échanges. Alors que son travail est essentiellement oral, elle écrit son propre récit, celui que le lecteur a sous ses yeux, celui qu'elle envoie à son ami états-unien Calvin, celui dans lequel elle prend de la distance d'avec elle-même pour devenir spectatrice de sa propre vie, dans l'espoir de comprendre ce qu'elle est devenue. C'est un échec, un échec entériné dès le début : Zeina est une « serpillière en lambeaux ». Elle ne se projette dans aucun avenir, mais demeure entre la vie et la mort. Elle traverse son monde sans plus y prendre part, pointant ainsi les dysfonctionnements des dispositifs fictionnels et imaginaires. En effet, régulièrement, elle utilise des comparaisons ou bien des métaphores cinématographiques² pour résumer un épisode de sa vie, cherchant ainsi à cerner l'enjeu de ce moment, à l'éloigner d'elle-même pour le contempler à travers un détour fictionnel. Toutefois, ces détours ne lui permettent aucunement de dépasser le trauma.

¹ C'est ce que démontre Carol Gluck dans son article intitulé « 11 Septembre. Guerre et télévision au XXIe siècle », *op. cit.*. Les commentateurs des émissions de télévision, tout comme les premiers témoins qui ont filmé la scène en directe, ont cherché à proposer un récit de l'attentat du World Trade Center.

² "سأضع لهذا الفيلم عنوان « العودة المتأخرة ». وفيه تعود البطلة إلى الأرض التي غادرتها قبل خمس عشرة سنة، لا عودة زائرة مشتاقا إلى مسقط رأسها بل جنديا إلى أرض قتال."، كجحه جي، إنعام. الحفيدة الأميركية، ص. 41.

« Ce film, je l'intitulerai Le Retour tardif. On y verra l'héroïne revenir à la terre qu'elle a quittée quinze ans auparavant. Toutefois, ce ne sera pas le retour d'une expatriée nostalgique mais celui d'une soldate partant sur le terrain pour combattre. », Kachachi, Inaam. *Si je t'oublie, Bagdad*, *op. cit.*, p. 46. Ce passage se situe à la fin du chapitre 7, alors que Zeina se trouve dans l'avion pour son premier séjour en Irak en tant que traductrice de l'armée états-unienne. Le récit est régulièrement ponctué de projections comme celle-ci, où sa vie est appréhendée grâce à une métaphore filmique.

Elle est également spectatrice du combat de sa grand-mère qui, semblant inactive, seule dans sa maison, fait de la résistance, défend ses valeurs et son histoire, de manière d'autant plus théâtrale lorsque sa petite-fille états-unienne est présente. Ainsi, Zeina autorise le dispositif fictionnel construit et représenté par sa grand-mère à prendre forme sous ses yeux et à offrir à la lectrice qu'elle est, une fois de retour aux États-Unis, l'autre dispositif fictionnel qu'elle-même a construit. Cet enchâssement met l'accent sur le dispositif représenté, l'offrant aux lecteurs que nous sommes. De plus, ce personnage de spectateur-lecteur active également le dispositif de l'imaginaire, en tant que témoin des failles relationnelles des personnages ainsi que de leur inadéquation par rapport à leur univers. Son rôle de traductrice permet à Zeina de constater le fossé qui sépare les Irakiens des soldats états-uniens. Même si, de simple lectrice de sa vie, Zeina devient écrivaine, l'écriture est tout de même posée en échec car elle n'aboutit à aucun dépassement du trauma.

Remy est également un personnage de spectateur-lecteur. Il cherche constamment à décrypter son environnement pour comprendre où il se trouve, comment il a fait pour arriver à cet endroit, avec qui il se trouve et qui il est lui-même. Cette posture de lecteur le rend passif car à peine parvient-il à trouver quelques indices que la mémoire lui fait défaut et qu'il doit tout recommencer. Ses trous de mémoire font de lui le réceptacle idéal des récits des autres personnages et des autres institutions. Toutefois, l'impossibilité de recoller les morceaux et les problèmes de compréhension qu'il rencontre face aux autres exposent les dysfonctionnements de l'imaginaire : l'interaction des personnages entre eux et avec leur environnement est en échec.

Les personnages sont souvent des spectateurs, des témoins, des récepteurs, des lecteurs de l'événement, qui constituent des figures à investir pour les deux autres postures et qui mettent en exergue les dysfonctionnements du dispositif de l'imaginaire en interrogeant l'efficacité du dispositif fictionnel.

La scène terroriste est explosée. Elle rôde en toile de fond de chaque intrigue, elle en est à la fois le moteur et son aboutissement. Les différents dispositifs étudiés construisent cette tension de la scène terroriste et cherchent à la mettre à distance dans le but de pouvoir l'observer, la cerner. Le traumatisme perdure au-delà de la gestion du site de l'attentat et des victimes, ce qui implique qu'autre chose a également explosé ; il s'agit du modèle de société qui est à la fois la source et la cible du terrorisme. Philippe Ortel précise que la dimension pragmatique du dispositif terroriste passe par les médias. Ainsi, le terrorisme ne fonctionne

que s'il est suivi d'une couverture médiatique. Celle-ci lui est justement assurée par l'évolution de la société que Guy Debord a conceptualisée comme « Société du spectacle ». En effet, marquée par le consumérisme, le capitalisme tardif et le développement des médias de masse, la société, appelée « postmoderne » par Fredric Jameson, offre toute la latitude nécessaire au terrorisme.

III. L'explosion de la société du spectacle

Le terrorisme se situe au-delà du spectacle car il ne fait pas que s'offrir au regard d'un public distant, il agit également sur celui-ci ; c'est un événement spectaculaire. Il exerce une violence extrême, hors-norme, et crée une confusion entre la réalité et sa représentation. Aurélien Bécue explique ainsi cet aspect basé sur la pensée de Guy Debord :

Le spectaculaire contemporain se nourrit en effet de lui-même et comme l'a montré Debord fait basculer « [t]out ce qui était directement vécu [...] dans une représentation »¹. Aussi, cette représentation n'est plus seulement le *spectaculum* qui se donne à voir au théâtre, au cinéma, dans les arts plastiques ou dans les arts visuels. Elle est celle qui, « en frappant [sans cesse] l'imagination », récupère immédiatement toutes les images produites par le réel et tente de les substituer à ce réel dans une « représentation indépendante »^{2,3}.

L'attentat terroriste est spectaculaire puisqu'il se donne à voir et crée des images (notamment médiatiques) qui interfèrent avec l'imagination. Une représentation bien orchestrée de l'événement émergeant est construite et prend la place de l'événement en lui-même. Le terrorisme compte sur le rôle des nouveaux moyens de communication, particulièrement sur les médias de masse, pour conférer à l'événement sa dimension spectaculaire, puisqu'ils construisent la dimension pragmatique du dispositif terroriste.

De fait, le terrorisme est, par essence, un produit de la « Société du spectacle » qu'a conceptualisée Guy Debord, mais il cherche également à la mettre à mal. Nous allons voir en quoi la réification des images, propre à la « Société du spectacle », participe à la création du spectaculaire du terrorisme, puis comment il se construit de manière paradoxale comme

¹ SDS, §1. [*sic.*]

² « Mais le spectacle n'est pas identifiable au simple regard, même combiné à l'écoute. Il est ce qui échappe à l'activité des hommes, à la reconsidération et à la correction de leur œuvre. Il est le contraire du dialogue. Partout où il y a *représentation* indépendante, le spectacle se reconstitue. » (Guy Debord, *La société du spectacle*, *op.cit.*, p. 23.)

³ Bécue, Aurélien. « L'art ou la vie ? Expérience spectaculaire », (Introduction), Revue *Ad Hoc*, n°1, « Le Spectaculaire », publié le 02/07/2012 [en ligne], URL : <http://www.cellam.fr/?p=3166>. [consulté le 11/03/2015].

symptôme et dénonciateur de la société dont il est issu, en s'appuyant sur l'analyse de sa construction dans les œuvres du *corpus*.

1. Le spectaculaire du terrorisme

1.1. La réification de l'image de l'attentat

Le terme de spectaculaire n'apparaît dans la langue française qu'en 1907 et se distingue alors du nom « spectacle ». Provenant tous deux de la même étymologie latine (*spectaculum*, « ce qui se donne à voir »), l'adjectif substantivé revêt deux dimensions supplémentaires : « ce qui parle aux yeux de l'imagination » (1933) et ce qui « frappe l'imagination », ce qui est impressionnant (1937)¹. Ainsi, le spectaculaire n'est pas un élément distinct de son récepteur mais prend en compte l'impact qu'il peut avoir sur celui-ci. Il qualifie le « rapport social entre des personnes, médiatisé par des images² » que le spectacle crée. Le spectaculaire du terrorisme provient de fait de la mise en scène de l'attentat par le dispositif médiatique et de l'effet stupéfiant qu'elle produit sur ses spectateurs. La nécessaire implication des médias dans le dispositif terroriste est, en soi, une preuve de l'appartenance du phénomène à la « Société du spectacle » puisque les images font partie intégrante de l'événement.

Dans le roman d'Inaam Kachachi, la narratrice, Zeina, prend connaissance des attentats par la télévision et se sent personnellement touchée par ces images, elle demeure stupéfaite telle une victime de l'événement terroriste, tout comme les enfants irakiens du roman de Nasri Sayegh qui, après avoir vécu les attentats durant leur sommeil, se réveillent et constatent la réalité à travers les images télévisuelles. Le choix de faire précéder l'événement médiatique par l'expérience onirique élabore une expérience intime, personnelle, de l'événement comme s'ils étaient sur place, conférant à l'image son caractère événementiel :

¹ *Dictionnaire Petit Robert*, 2006, et le *dictionnaire Gaffiot*, 2010. Le *dictionnaire le Littré* ne mentionne pas le terme de « spectaculaire ».

² Debord, Guy. *La société du spectacle*, Paris : Gallimard, 1992, p. 16. Cependant, Debord n'effectue aucune distinction entre spectacle et spectaculaire.

Mon Dieu ! Mais qu'est-ce que ce rêve ?

Nous avons tous fait le même, ce 11 septembre 2001 :

Nous sommes à New York. Il est encore tôt, le soleil de septembre décrit son arc de cercle dans le ciel lorsqu'un avion fou fait son apparition et s'écrase sur une tour haute et fière, laquelle en quelques instants se transforme en un chaos de flammes, d'appels au secours et de décombres !

Nous sommes épouvantés. Qu'est-ce que ce cauchemar ?

Puis nous rouvrons les yeux sur un ciel hanté par un autre avion sur le point de se suicider contre une autre tour qui s'embrase en son milieu et explose en gerbes de feu. [...]

Nous assistons à l'indicible. Nous ne parvenons pas à réfléchir. Dans de pareilles situations, le temps s'évertue à sécréter une douleur pure, une douleur à laquelle toute interprétation est épargnée, une authentique douleur, quoi !¹

يا إلهي ! ما هذا المنام !

حلمنا جميعاً، حلماً واحداً، ذات ١١ أيلول من العام ٢٠٠١. كنا في مدينة نيويورك. وكان الوقت بعد الصباح قليلاً، وشمس أيلول ترسم في السماء دائرتها، عندما ظهرت طائرة شاذة، واصطدمت ببرج راق تحوّل في لحظات إلى كتلة من لهب واستغاثات وارتطام.

خفنا. ما هذا الكابوس ؟

فتحنا عيوننا مرة أخرى، على سماء تطاردها طائرة أخرى، انتحرت في برج ثانٍ، فاشتغل من وسطه وراح يتدفق لهباً. [...]

ورأينا ما لم يُر من قبل. لم نفكر كثيراً. في مثل هذه الحالات، ينصرف الوقت إلى إنتاج ألم صافٍ، ألم غير مشوب بالتسفير، ألم صحيح...²

Le narrateur commence le récit de son rêve en se situant sur les lieux de l'attentat. Puis il décrit minute par minute ce qui se produit³. L'emploi de connecteurs temporels comme « lorsque » (عندما), « en quelques instants » (في لحظات), « puis » (ف) traduit l'immédiateté de l'événement. Ils construisent le caractère d'urgence de la scène, renforcé par le rythme rapide des phrases courtes avec beaucoup de verbes d'action. La dernière phrase construite selon un parallélisme syntaxique et l'anaphore avec le mot « douleur » en arabe (ألم) insiste sur le caractère universel de l'émotion ressentie par toute personne vivant ce genre de situation. Cela renforce l'idée que le narrateur pense vivre l'événement de l'intérieur, et confère un

¹ Sayegh, Nasri. *Bowling à Bagdad*, op. cit., p. 68-70.

² الصايغ، نصري. *بولينغ في بغداد*، ص. 90-92.

³ Cette démarche ne se retrouve dans aucun autre roman. Seul Nasri Sayegh élabore un long récit de l'événement, cherchant à le faire durer pour pouvoir en transmettre toute l'horreur. Voir le détail de l'analyse de cet aspect dans la deuxième partie, chapitre 4.

caractère inéluctable à l'émotion en question. D'autre part, à leur réveil, l'événement n'est pas relaté à nouveau, le narrateur se contente de l'évoquer en une phrase¹ et concentre son propos sur les conséquences, les réactions des uns et des autres. Ainsi, l'événement ne prend une forme détaillée que dans le rêve, dans son image onirique.

Dans le roman de Jess Walter, une autre réification de l'image de l'attentat se produit à la fin, lorsque Remy est hospitalisé. Il perçoit des bribes d'informations télévisuelles et parmi elles, des propos concernant l'attentat commis par Jaguar. Alors que l'essentiel de l'intrigue nous présente cet événement comme le dérapage de l'élaboration d'une cellule fictive par les agences gouvernementales, suivi de la vengeance de Jaguar qui s'est senti trahi et manipulé par Remy, la télévision affirme qu'il s'agit du démantèlement réussi d'un réseau sur le point de commettre un attentat de grande ampleur :

Un jour, il rêva que deux hommes débattaient pour savoir si le rebond de popularité du président était entièrement dû au récent démantèlement d'une cellule terroriste, durant lequel quatre des cinq membres avaient été tués et où une seule des bombes avait explosé... Sur un quai de gare quasiment vide... ne tuant que six personnes... dont le poseur de bombes... et blessant grièvement un officier de police à la retraite...²

One day he dreamed two men debating whether the recent bounce in The President's popularity was entirely due to the recent victory over a terrorist cell, in which four of the five members were killed and only one bomb was detonated... on a mostly empty train platform... killing only six... including the bomber... and severely wounding a retired police officer —³

Les médias ont réécrit l'attentat de Jaguar, véhiculant ainsi le récit héroïque et officiel, faisant de ce récit la réalité, remplaçant l'événement par son image médiatique. Le personnage perçoit ces informations du fond de son état semi-comateux, ce qui explique le recours à la notion de « rêve ». Cependant, le choix de ce terme renforce la confusion entre fiction et réalité et, ironiquement, souligne l'absence d'authenticité de ces informations. C'est une image onirique pour Remy, qui prend la place, aux yeux de tout autre spectateur, de l'événement qu'il a vécu.

¹ « [...] بلغنا أن شاشات التلفزة في العالم كله، تنقل مشاهد اصطدام طائرتين في برجين عالين في مدينة نيويورك. [...] إن نيويورك تشبه الذبيحة. », الصايغ، نصري. بولينغ في بغداد، ص. 94-95.

« [...] tous les écrans de télévision du monde transmettent les images de l'écrasement des deux appareils contre les tours géantes de la ville de New York. [...] New York [ressemble à une victime sacrificielle.] », Sayegh, Nasri. *Bowling à Bagdad*, p. 73.

² Walter, Jess. *Le Zéro*, *op. cit.*, p. 313.

³ Walter, Jess. *The Zero*, *op. cit.*, p. 325.

La confusion onirique, présente à la fois chez Nasri Sayegh et Jess Walter mais de manière très différente, rejoint ainsi l'inversion debordienne entre l'événement et son image¹, et poursuit la réflexion jusqu'à dénoncer la contamination mutuelle de la fiction et de la réalité qu'évoque Gabriel Maissin commentant et citant la pensée de Fredric Jameson :

La marchandise se doit d'exister d'abord sous forme d'image et toute image tend à devenir marchandise. Cette inversion influence directement les médias, « *les processus mêmes de divertissement et de narration, de la télévision sont à leur tour réifiés et transformés en produits* ». Le récit par épisodes, avec ses séquences temporelles et ses ruptures qui permettent de le vendre aux annonceurs. Plus fondamentalement, cette mutation du langage télévisuel aboutit à lever la distinction fiction/réalité. Le documentaire, le reportage contiennent de plus en plus souvent une part de fiction. La fiction tend à mimer de plus en plus souvent la réalité, comme dans ces films télévisés américains où le générique de fin indique ce que sont devenus les personnages bien après la période narrée. À partir du moment où ce phénomène est produit massivement par l'ensemble des médias, il aboutit selon Jameson à « *une profonde modification de la sphère publique* ». L'image devient « un nouveau domaine de la réalité ». Lorsque le phénomène est enfin étendu à l'information elle-même, lorsque les journaux télévisés sont construits comme des feuilletons et l'analyse remplacée par le docufiction, la boucle est bouclée.²

Deux points importants se succèdent dans cette citation : la nécessité de tout marchander (tout s'achète et se vend, surtout les images et l'information) et la confusion entre réalité et fiction qui tend à inverser la balance et qui trouve son illustration la plus aboutie aujourd'hui, d'un côté dans ce qu'Emmanuel Bouju appelle les *fictions historiques*³, et de l'autre dans l'usage contemporain du *storytelling* par des acteurs des sphères politique et médiatique⁴. En effet, le phénomène décrit ainsi par Emmanuel Bouju implique une appropriation d'une approche historique par la fiction qui, en même temps, expose de manière évidente son caractère fictionnel. À l'inverse, l'usage du *storytelling* dans des propos qui ont, à première vue, une portée argumentative, tend à présenter de la matière fictionnelle au milieu d'un propos qui se veut plus proche de la réalité.

Cette marchandisation de l'image débouchant sur une inversion entre la fiction et la réalité est représentée dans d'autres passages du roman de Jess Walter. Le premier concerne l'émission de télé-réalité que tourne April avec son frère. Elle est orchestrée à la seconde près, et la fiction expose bien ces rouages. À l'inverse, la série télévisée que regardent Remy et Guterak en attendant la diffusion de la publicité tournée par celui-ci, raconte exactement

¹ Cf. *supra*.

² Maissin, Gabriel. « Fredric Jameson, le postmodernisme, nouvelle frontière du capitalisme », Les nouveaux défis énergétiques, *Politique : revue de débats*, n°53, février 2008. Accessible à l'adresse suivante : <http://politique.eu.org/spip.php?article652>. [consulté le 20/02/2015].

³ Cf. Première partie, chapitre 2.

⁴ Cf. Deuxième partie, chapitre 3.

l'histoire de Remy mais aucun des autres protagonistes ne semble faire le lien entre leur réalité et cette fiction. La succession de ces passages construit, au sein du roman de Jess Walter, à la fois un parallèle avec l'attentat en lui-même qui n'est jamais pleinement raconté, et une critique de sa récupération marchande par les professionnels de l'image que sont les publicitaires, les réalisateurs d'émissions ou bien de séries. Dans le cadre d'une société de consommation, la marchandisation de l'image va de pair avec la production de divertissements, qui engendrent l'aliénation du spectateur.

1.2. Divertissement et aliénation

L'événement est aussi spectaculaire car il se présente comme un divertissement¹. Le spectaculaire terroriste est alors une variante des différents divertissements de la société de consommation attaquée par Guy Debord, et devient un symptôme de celle-ci. La « Société du spectacle » produit et récupère des images pour exercer une « fascination » sur les individus et les rendre passifs, elle aliène le vivant au non-vivant. L'homme ne contrôle plus la machine qu'il a créée, il y est soumis. La « Société du spectacle » est un masque illusoire qui présente une vision du monde objectivée, normative. En devenant un divertissement, le spectacle du terrorisme coupe toute possibilité d'interaction, il « occupe » le temps. Étymologiquement, le divertissement provient du verbe « divertir » qui signifie détourner quelque chose, ou bien quelqu'un de quelque chose. Il faut attendre le XVII^e siècle pour voir apparaître le sens de « détourner de l'ennui », notamment dans *Les Pensées* de Pascal. Ainsi le divertissement sert à détourner l'attention de quelqu'un de quelque chose et se trouve alors être un outil efficace d'aliénation.

Le spectaculaire du terrorisme conçu comme donnant lieu à un divertissement est aussi construit dans le roman de Jess Walter. En effet, l'œuvre est ponctuée de spectacles de consommation en lien avec l'attentat. Nous trouvons tout d'abord le *Tribute* auquel participe Guterak et durant lequel il doit rester silencieux, puis nous avons la publicité qu'on lui propose de réaliser aux côtés d'un pompier pour vendre des céréales, la série télévisée dont il vient d'être question, et, enfin, l'émission de télé-réalité qu'April doit tourner avec son frère,

¹ Le terme « curieux » pour désigner les personnes sur le toit qui observent l'attentat dans le roman de Yasmina Khadra possède une connotation péjorative assimilant ces personnes à des voyeurs malsains qui se repaissent du spectacle de la violence. Chez Mahi Binebine, le « manège » et le « feu d'artifice » possèdent, eux, un caractère cynique qui assimile également l'attentat à une sorte de divertissement.

divertissement ultime à consommer sans modération. Chaque fois, il s'agit soit de rallier l'opinion publique aux décisions nationales, soit de convaincre les consommateurs d'acheter un produit. Dans les deux cas, il n'est pas question de favoriser la réflexion mais d'engendrer l'adhésion pleine et effective.

Le spectateur se retrouve ainsi face à un spectacle qui possède une forte emprise sur lui, au point de l'aliéner. Il devient passif et consomme les images qu'on lui demande de consommer. L'attentat terroriste se présente de la même manière que les autres produits de consommation, mais au lieu de procurer du plaisir, il provoque de l'effroi. Ce sentiment dénonce la réification des images et le fonctionnement de la société, alors que les moyens utilisés en sont bien issus. Nous retrouvons ce constat formulé ainsi dans *La Société du spectacle* : « 20. [...] Le spectacle est la réalisation technique de l'exil des pouvoirs humains dans un au-delà ; la scission achevée à l'intérieur de l'homme.¹ ». Ce que Guy Debord nomme « les pouvoirs humains » dont la disparition, « l'exil », engendre une fracture chez l'homme, s'apparente à la capacité d'agir et de parler qu'Arendt place comme condition de notre humanité². Ainsi, la « Société du spectacle » a privé l'homme de ce qui construit son humanité, elle a ouvert une brèche dans son être pour pouvoir l'aliéner :

30. L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui les lui représente. C'est pourquoi le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout.³

Bien que Jacques Rancière se soit opposé à cette conception du spectateur⁴ et qu'elle soit généralement considérée comme éculée, les fictions du *corpus* questionnent et représentent cet état de l'individu dépossédé et soumis à ses propres productions, état qui vient révéler et renforcer le spectaculaire du terrorisme.

C'est ce qu'énonce Carol Gluck à propos de la production et de la réception médiatiques des attentats du 11 septembre 2001 aux États-Unis :

¹ Debord, Guy. *La Société du spectacle*, op. cit., p. 24.

² Cf. Troisième partie, chapitre 7.

³ Debord, Guy. *La Société du spectacle*, op. cit., p. 31.

⁴ Rancière, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris : La fabrique, 2008. Jacques Rancière propose de concevoir la position du spectateur comme une position plus active que ne l'ont présentée jusqu'ici les différents penseurs. Il estime, entre autre, que le spectateur, dans l'écoute et la contemplation qu'impose sa position, n'est pour autant pas aliéné à ce qu'il regarde, au contraire, il effectue des choix et effectue un travail de réappropriation puis de traduction de l'œuvre telle qu'il l'entend.

Mais le phénomène le plus remarquable, en ce qui concerne l'économie politique de la télévision dans les jours qui ont suivi le 11 Septembre, a été la combinaison d'une diffusion compulsive par les directeurs de programme et d'une consommation obsessionnelle d'images par les téléspectateurs.¹

L'article, déjà évoqué, de Carol Gluck fait état de l'insertion de la production d'informations télévisuelles comme faisant pleinement partie de la « Société du spectacle », où la consommation régit les politiques médiatiques. Ainsi, il n'est pas question de rechercher l'authenticité, mais de trouver l'information la plus rentable :

Au niveau de la production, la télévision américaine est entièrement commerciale ; elle est une industrie de la culture de masse dans une économie capitaliste. Il n'y a pas de chaînes d'État du type de la NHK au Japon, de la BBC en Angleterre ou de la société de programmes France Télévision en France. Même les chaînes qui se disent « publiques » ne sont pas immunisées contre les impératifs commerciaux. Elles doivent livrer leurs produits – les téléspectateurs – à leurs clients, c'est-à-dire les annonceurs ou les assureurs. D'où l'importance de la « fonction emphatique » de la communication télévisuelle : ces présentateurs qui implorent le téléspectateur de « rester avec nous » ! C'est l'audience et non la programmation qui compte pour le résultat financier.²

Le spectaculaire du terrorisme est ainsi un divertissement qu'il faut orchestrer de la manière la plus rentable possible, en s'assurant que la façon dont il est présenté emporte l'adhésion du public à la cause du producteur.

L'efficacité du terrorisme reposant, pour une part importante, sur le dispositif médiatique, il est de fait le produit de la « Société du spectacle », un symptôme de celle-ci, l'expression de son extrême déviance.

1.3. Le terrorisme comme symptôme de la « Société du spectacle » : Guy Debord et Jean Baudrillard

Dans les *Commentaires à la société du spectacle*, Guy Debord établit lui-même le paradoxe du terrorisme par rapport à la société dans laquelle il se développe :

Cette démocratie si parfaite fabrique elle-même son inconcevable ennemi, le terrorisme. Elle veut, en effet, *être jugée sur ses ennemis plutôt que sur ses résultats*. L'histoire du terrorisme est écrite par l'État, elle est donc éducative. Les populations spectatrices ne peuvent certes pas tout savoir du terrorisme, mais elles peuvent toujours

¹ Gluck, Carol. « 11 Septembre. Guerre et télévision au XXI^e siècle », *op. cit.*, p. 140.

² *Ibid.*, p. 138-139.

en savoir assez pour être persuadées que, par rapport à ce terrorisme, tout le reste devra leur sembler plutôt acceptable, en tout cas plus rationnel et plus démocratique.¹

Même si cette citation tend à s'inscrire du côté des théories du complot puisqu'elle établit l'orchestration du terrorisme par l'État pour faire admettre à l'opinion publique n'importe quelle mesure, elle a été écrite avant notre entrée dans le XXI^e siècle, et statue, certes radicalement, sur le lien entre le terrorisme et la société contemporaine, faisant du premier le symptôme des dysfonctionnements de la seconde.

Les propos tenus par Jean Baudrillard sur la valeur des attentats du 11 septembre 2001 vont dans ce sens. En effet, il souligne l'évident symbole de la société capitaliste qu'étaient les Tours Jumelles et la mise à mal de cette société par l'attaque que ce symbole a subie :

Ni politiquement, ni économiquement, l'abolition des tours ne met en échec le système mondial. Autre chose est en jeu : l'électrochoc de l'agression, l'insolence de sa réussite et, du coup, la perte de créance, la faillite de l'image. Car le système ne peut fonctionner que s'il peut s'échanger contre sa propre image, se réfléchir comme les tours dans leur gémellité, trouver son équivalent dans une référence idéale. C'est cela qui le rend invulnérable – et c'est cette équivalence qui a été brisée. C'est dans ce sens que, tout en étant aussi insaisissable que le terrorisme, il a pourtant été frappé au cœur.²

Baudrillard souligne ici la mise à mal de la « Société du spectacle » par les attentats du 11 septembre 2001 qui ont engendré « la faillite de l'image », ils ont détruit la réification qui lui est propre, en utilisant ses outils.

D'autre part, Jean Baudrillard fait de l'attentat terroriste la cristallisation des dysfonctionnements plus généraux de la société contemporaine. En effet, il ne s'agit pas seulement de l'inversion entre l'objet et sa représentation, ni de l'aliénation qu'elle engendre, mais aussi du malaise souterrain qui enfle, de la violence polymorphe que le terrorisme concrétise et fait exploser au grand jour :

Le terrorisme est irréel et irréaliste ? Mais notre réalité virtuelle, nos systèmes d'information et de communication sont eux aussi, depuis longtemps, au-delà du principe de réalité. Quant à la terreur, on sait qu'elle est déjà là partout, dans la violence institutionnelle, mentale et physique, à doses homéopathiques. Le terrorisme ne fait que cristalliser tous les ingrédients en suspension. Il parachève l'orgie de puissance, de libération, de flux, de calcul, dont les Twin Towers étaient l'incarnation, tout en étant la déconstruction violente de cette forme extrême d'efficacité et d'hégémonie.³

Incarnant ainsi la violence intrinsèque mais camouflée de la société, le terrorisme revêt un nouveau paradoxe : il dénonce l'inversion entre l'image et l'objet, mais il est également

¹ Debord, Guy. *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris : Gallimard, « Folio », 1992 (1988), p. 40.

² Baudrillard, Jean. *Power Inferno*, *op. cit.*, p. 61.

³ *Ibid.*, p. 37.

« l'image » d'une violence insaisissable, sournoise, diffuse et polymorphe. L'attentat terroriste adopte alors la double fonction de symptôme des dysfonctionnements de la société dont il émerge et de dénonciateur de celle-ci.

2. Le motif de l'explosion comme dénonciation de la « Société du spectacle »

La représentation de l'attentat terroriste dans certains romans du *corpus* ne passe pas par sa médiatisation. Les narrateurs en ont une approche directe, mais la construction de l'événement emprunte à la rhétorique médiatique. La représentation de cette confusion entre l'image et la chose, typique de cette société comme nous l'avons étudié précédemment, dénonce l'hypocrisie qui accompagne la réification de l'image en insistant sur l'horreur provoquée chez les personnages qui ne sont plus seulement touchés par des images, mais bien par l'événement en direct :

Soudain, une formidable explosion fait vibrer les murs et tintinnabuler les vitres de la cantine. Tout le monde se regarde, perplexe, puis ceux qui sont près des baies vitrées se lèvent et se retournent vers l'extérieur. Kim et moi fonçons sur la fenêtre la plus proche. Dehors, les gens qui vaquaient à leurs occupations dans la cour de l'hôpital se tiennent immobiles, la tête tournée vers le nord. La façade du bloc d'en face nous empêche de voir plus loin.

— C'est sûrement un attentat, dit quelqu'un.

Kim et moi nous ruons vers le couloir. Déjà, une escouade d'infirmières remonte du sous-sol et file au pas de course en direction du hall. À en juger par l'importance de l'onde de choc, le lieu de la déflagration ne doit pas être loin. Un vigile actionne son émetteur-récepteur pour s'enquérir de la situation. Son interlocuteur lui déclare qu'il n'est pas plus avancé. Nous prenons d'assaut l'ascenseur. Une fois au dernier étage, nous nous dépêchons vers la terrasse surplombant l'aile sud du bâtiment. Quelques curieux sont déjà là, la main en visière. Ils regardent du côté d'un nuage de fumée en train de s'élever à une dizaine de pâtés de maisons de l'hôpital. [...] Dix minutes après, des bribes d'informations font état d'un véritable carnage. Certaines parlent de bus agressé, d'autres d'un restaurant soufflé. [...] Ce n'est pas la première fois qu'un attentat secoue Tel-Aviv, et les secours sont menés au fur et à mesure avec une efficacité grandissante. Mais un attentat reste un attentat. À l'usure, on peut le gérer techniquement, pas humainement. L'émoi et l'effroi ne font pas bon ménage avec le sang-froid. Lorsque l'horreur frappe, c'est toujours le cœur qu'elle vise en premier.¹

L'hôpital d'où le personnage principal du roman de Yasmina Khadra perçoit l'événement est situé à une distance relative de celui-ci, ce qui permet de percevoir le

¹ Khadra, Yasmina. *L'attentat*, p. 17-18.

« spectacle » tout en soulignant une certaine distance qui pose les personnages en observateurs et non en acteurs. C'est le rôle des fenêtres qui forment un premier écran donnant accès à ce qu'il y a à voir tout en constituant également une protection. La scène terroriste est alors cachée par la « façade du bloc d'en face ». La prise de hauteur des personnages renforce l'idée de spectacle s'offrant à la vue « surplombante » qu'ils ont de la terrasse. L'ampleur de l'événement est telle qu'elle nécessite, pour pouvoir l'appréhender, de monter sur le toit de l'immeuble. Des termes à forte intensité (« importance de l'onde de choc », « véritable carnage ») sont également employés et participent à la construction du spectaculaire. La première perception de l'événement se fait par les vibrations et le bruit de l'explosion, donnant déjà une dimension hors norme à l'attentat. De plus, les personnages sont indistincts, traités comme des groupes de récepteurs (« Tout le monde », « les gens », « Certaines », « d'autres », « quelques curieux »). Le caractère urgent de leur réaction est construit par le terme d'« escouade » pour désigner les infirmières et l'expression militaire « prendre d'assaut » appliquée à l'ascenseur, par l'immobilité qui les frappe ainsi que par l'attention inquiète qu'ils portent à l'attentat, décrit comme « un nuage de fumée en train de s'élever à une dizaine de pâtés de maisons de l'hôpital ». La fumée est un élément récurrent dans l'appréhension de l'attentat. Le fait qu'elle se laisse voir comme signe de l'événement mais qu'en même temps elle en masque les conséquences concrètes participe du spectaculaire. C'est un élément parmi d'autres qui provoque la stupeur des personnages qui en sont les spectateurs et qui enclenche le processus d'interprétation et de supposition qui transforme le spectacle en spectaculaire puisque non seulement il « se donne à voir » mais « parle » aussi à l'imagination. Dans le passage cité ci-dessus, les personnages supposent qu'il s'agit d'un attentat en utilisant l'adverbe « sûrement », puis l'expression « à en juger par » accompagnée du modalisateur « devoir ». Enfin, l'information arrive par « bribes » contradictoires, ce qui renforce la nécessité, pour les personnages, d'interpréter l'événement. Le passage se clôt sur deux phrases ressemblant à des sentences qui affirment le caractère spectaculaire de tout attentat puisqu'y prime « l'effroi » et « l'émoi ».

Dans le roman de Mahi Binebine, l'hôtel dans lequel Yachine et ses amis se font exploser est présenté comme un véritable théâtre. Le spectacle ici est double et le spectaculaire provient notamment du contraste créé entre les deux scènes : la découverte du luxe de l'hôtel par le narrateur puis la description de l'horreur que provoque l'attentat. La démesure de la richesse du lieu est un élément du spectaculaire qui touche le narrateur et ses

acolytes, débordant de luxe et de consommation. C'est alors les terroristes qui sont, dans un premier temps, marqués par le spectaculaire de la scène que propose cet hôtel luxueux :

Le portail en verre tournoyait comme un manège. Et soudain, la lumière... Une débauche d'ampoules scintillant dans un hall immense où l'on se serait cru au paradis que célébrait Abou Zoubeïr. Perchées sur de hauts talons, des vierges aux dos nus allaient et venaient sur un sol lisse, rutilant de propreté. Mes yeux ne pouvaient pas se détacher des chaussures qui patinaient autour de moi, multicolores, vernies, confectionnées exclusivement pour ce genre de surface. Et la musique ! Une enfilade de notes légères, délicates étrangères au vacarme de nos tam-tams et crotales, voltigeant dans l'air parfumé comme si chacune d'elles était portée par un angelot. Des rires étudiés s'envolaient par endroits, redescendaient lentement, caressant mes oreilles au point de me faire oublier que j'allais bientôt mourir. Ainsi étais-je entré dans l'antichambre de cet autre monde qui m'ouvrait les bras et me susurrant tant de promesses.¹

Le passage commence par un « manège », élément de divertissement dont l'esthétique et le mouvement circulaire produisent une sorte de vertige, stoppé par l'emploi, à nouveau, du connecteur temporel « soudain », introduisant un groupe nominal suivi de points de suspension qui ouvrent sur l'émerveillement du narrateur. Le lieu est perçu à travers trois sens : la vue, avec la lumière, les couleurs des chaussures et la brillance du sol ; l'ouïe, introduite par cette phrase nominale « Et la musique ! », développée ensuite à l'aide d'une opposition entre la légèreté des sons perçus dans l'hôtel et ceux que le narrateur a l'habitude de produire, qu'il qualifie de « vacarme ». Ici, les notes sont « délicates » et les rires « étudiés s'envolent », « caressent » les oreilles du narrateur avec douceur. Enfin, l'air est « parfumé », ce qui contraste de manière implicite avec le quotidien du narrateur à la décharge. Ainsi la vue, l'ouïe et l'odorat frappent le spectateur et confèrent au spectacle son caractère spectaculaire par le faste qu'il propose. D'autre part, la mention des « angelots » étend le champ lexical de la religion qui avait commencé avec la mention du « paradis » et des « vierges » au dos nu.

Le contraste est d'autant plus efficace avec le second spectacle qui s'offre cette fois-ci aux yeux des habitués et du personnel de l'hôtel. La démesure n'est plus dans le divertissement et le luxe, mais dans la désolation et le « carnage » :

Oui, ce fut une boucherie, un enfer. Ce fut la fin du monde. Un autre carnage se produisit dix minutes plus tard quand le deuxième groupe entra à l'hôtel. Le maréchal qui tenta de leur barrer la route fut poignardé par Hamid et le feu d'artifice se prolongea, décimant survivants et sauveteurs, semant la désolation et le chaos ; la fumée, les flammes, la poussière et les débris des meubles et des corps ; des cris, encore des cris, ceux des mutilés et des rescapés. Et les râles des agonisants qui n'ont pas eu la chance de mourir vite ; les gémissements résonnaient dans des langues diverses mais les pleurs

¹ Binebine, Mahi. *Les Étoiles de Sidi Moumen*, op. cit., p. 147-148.

étaient sans couleur et sans patrie. Des pleurs d'humains étendus par terre, abasourdis, hébétés, perdus. Et ça courait dans tous les sens, dans l'angoisse d'une nouvelle explosion.¹

L'emploi de phrases courtes au début du passage intensifie la stupeur du narrateur puisque chacune redit la même chose mais avec des mots différents, comme si aucun ne parvenait, seul, à exprimer l'horreur de la scène. Nous retrouvons le champ lexical religieux mais à l'exact opposé : « l'enfer » et « la fin du monde ». Le passage utilise le même procédé que le précédent : là où toute la description du hall servait à expliquer ce qui était sous-entendu dans l'usage des points de suspension, ici le passage décrit la « boucherie », l'« enfer » qu'est devenu ce symbole du luxe. Un champ lexical de l'horreur émerge avec des mots comme « boucherie », « carnage », « poignardé », « décimant », « corps », « mutilés », « agonisants » ou encore « angoisse ». Le fait de désigner l'attentat comme un « feu d'artifice » combiné à la position du narrateur qui décrit la scène comme s'il n'en faisait pas partie appuie le caractère spectaculaire de l'événement. De nouveau l'ouïe est convoquée avec « les cris », « les râles », « les gémissements » et les « pleurs ». La succession des deux tableaux, le premier émerveillé et le deuxième soumis à cet effroi qu'évoquait le narrateur de Yasmina Khadra dans la citation précédente, produit ainsi un contraste très fort, dont l'intensité est également due au choix de focalisation effectué et à la position de spectateur que le narrateur adopte.

*

Ainsi, l'attentat est construit comme un spectacle car il s'offre à voir aux personnages. Les narrateurs sont des spectateurs qui doivent interpréter ce qui se présente sous leurs yeux. Même s'ils ne sont pas acteurs², les narrateurs sont poussés, par le caractère spectaculaire de l'événement, à en faire partie. Nous retrouvons de fait les caractéristiques du spectaculaire mentionnées précédemment. Toutefois, l'horreur de ces scènes parasite le côté divertissant et engendre la stupeur chez les personnages qui en forment l'auditoire. Cet effet paralysant constitue la dénonciation de la société isarélienne chez Yasmina Khadra qui fait l'autruche sur la situation du peuple palestinien, des écarts entre les classes sociales dont les plus huppées ont les moyens d'ignorer la misère qui sévit à deux pas de leurs hôtels chez Mahi Binebine.

¹ *Ibid.*, p. 151-152.

² Le narrateur de Mahi Binebine, bien que participant à l'attentat, décrit les scènes avec une telle distance qu'il semble s'extraire de la scène.

À la fois symptôme et dénonciation, le rapport qu’instaure le terrorisme avec la société contemporaine est paradoxale, l’événement devient alors absurde, il ne fait plus sens, comme l’énonce Jean Baudrillard :

Telle est l’hypothèse souveraine : c’est que le terrorisme n’a au fond pas de sens, pas d’objectif, et ne se mesure pas à ses conséquences « réelles », politiques et historiques. Et que c’est paradoxalement parce qu’il n’a pas de sens qu’il fait événement dans un monde de plus en plus saturé de sens et d’efficacité.¹

Et concluant son essai par ces mots :

Si le terrorisme procède ainsi de cet excès de réalité et de son échange impossible, de cette profusion sans contrepartie et de cette résolution forcée des conflits, *alors l’illusion de l’extirper comme un mal objectif est totale*, puisque, tel qu’il est, dans son absurdité et son non-sens, il est le verdict et la condamnation que cette société porte sur elle-même.²

La position ambivalente du terrorisme par rapport à la société de laquelle il émerge prive l’acte de toute signification logique et lie événement et spectaculaire pour prévenir tout étouffement des secousses de son explosion. Il est alors impossible de reprendre le cours de la vie sur les mêmes fondements puisqu’il est impossible d’en distinguer les racines du terrorisme. L’absurdité de l’attentat est l’élément qui empêche un « retour à la normale » et fait perdurer le traumatisme au-delà de la gestion des restes. L’événement n’est alors plus au centre mais fonctionne comme un éclaireur, ouvrant les yeux sur ce qui restait dans l’obscurité, ignoré et opprimé, et qu’il faut absolument prendre à nouveau en compte : l’individu.

Le roman de Yasmina Khadra incarne à la fois l’absurdité du terrorisme et la condamnation de la société qu’il porte. En effet, l’acte commis par Sihem demeure absurde aux yeux d’Amine : elle s’est fait exploser dans un restaurant familial, où aucune personnalité politique n’était ; le quotidien de la population israélienne ne s’en est pas trouvé changé. Mais la vie d’Amine en est bouleversée, c’est presque comme si cet acte dénonçait non seulement l’attitude d’Israël envers la population palestinienne, mais aussi le mode de vie d’Amine, qui travaille pour les Israéliens et vit confortablement alors que ses compatriotes évoluent dans des conditions très précaires. La quête de compréhension que mène le narrateur n’aboutit à rien, mais elle offre l’occasion au personnage d’aller à la rencontre des différents membres de cette société et d’écouter leur position puis de constater le chaos qu’elle représente. La mort

¹ Baudrillard, Jean. *Power inferno*, *op. cit.*, p. 35.

² *Ibid.*, p. 83.

qu'il subit, combinée à l'absence d'aboutissement de sa quête, paralyse le personnage qui se retrouve coincé, enfermé dans son incapacité à être au monde, à s'exprimer ou encore à communiquer avec les autres, il est pétrifié, telles les victimes des pouvoirs de Méduse.

CHAPITRE 6 : LES PERSONNAGES, DES INQUIETUDES BRINGUEBALANTES

La figure de Méduse constitue un *topos* aussi bien dans les arts picturaux que dans la littérature. L'ouvrage que lui dédie Sylvain Détoç en révèle d'ailleurs l'ampleur¹. Explorant les références antiques pour arriver aux théories féministes en passant par les imaginaires sous-marins et souterrains, l'auteur souligne l'importance de ce mythe dans la littérature à travers les siècles. Son influence débute dans la langue même qui a forgé, à la Renaissance, le verbe « méduser » exprimant les effets d'une stupeur dont l'intensité est extrême². L'événement terroriste méduse ses victimes, il est souvent personnifié en fiction et revêt les pouvoirs de la Gorgone. Il est insaisissable, il résiste à une mise en récit qu'il appelle pourtant, il est convoqué sans réellement apparaître. Détoç remarque les mêmes phénomènes concernant l'usage de Méduse en littérature. En effet, dans *l'Odyssee*, Ulysse s'approche de l'ancre mais n'y pénètre pas, il ne se retrouve pas face à face avec Méduse. Dans d'autres œuvres, elle constitue une menace qui ne se réalise jamais :

Visible ou invisible, vision dérobée ou vision éthérée, la Gorgone Méduse reste dans la littérature une figure qui s'évanouit, qui s'abolit et qui recule à mesure que l'écriture tente de la saisir. Reine des paradoxes, Méduse déjoue toute tentative d'appréhension textuelle.³

Image de la terreur, elle pétrifie ses victimes, les privant notamment de leur faculté de langage, qui se répercute alors dans cette résistance à toute emprise scripturale. Devenue pierre, les personnages qui lui ont fait face ne peuvent en revenir pour témoigner. Toutefois, ils ne disparaissent pas, ils demeurent, réifiés, devant l'ancre de Méduse :

Les yeux de Méduse ont quelque chose de cet organe qui engouffre la vie. Ils é-
vident le vivant. Ils avalent et engloutissent dans leur profondeur insondable le souffle de l'anima, ne laissant de la victime pétrifiée que la trace matérielle d'une existence qui n'était jusqu'alors qu'en partie minérale.⁴

Variante de ce pouvoir, l'attentat terroriste ne transforme pas ses victimes en statues, mais ne laisse d'eux que des objets qui leur sont reliés, ou bien des morceaux de leur corps, transformés en artefacts. Quant aux survivants, bien qu'ils semblent encore maîtres de leurs faits et gestes, ils n'investissent plus leur vie, ils fonctionnent de manière automatique. Au-

¹ Détoç, Sylvain. *La gorgone Méduse*, Monaco : Editions du Rocher, 2006.

² « Le français, pour signifier le paroxysme de la stupeur, a d'ailleurs tenté de pallier cette lacune lexicale en forgeant à la Renaissance le verbe *méduser*. », *Ibid.*, p. 32.

³ *Ibid.*, p. 176.

⁴ *Ibid.*, p. 114.

delà de ce pouvoir réifiant, Méduse est également liée, dans la tradition littéraire, à une forme de chaos, notamment lorsqu'elle sert de métaphore pour aborder la guerre ou bien divers fléaux. N'ayant encore trouvé aucun usage littéraire de Méduse comme symbole d'un attentat, il est néanmoins assez clair que les deux éléments partagent la même valeur symbolique au sein de la fiction : l'attentat-suicide, comme cela a été traité précédemment, vient représenter parfois un malaise plus global, se rapprochant alors de ce que Détoc attribue à Méduse dans la littérature moderne :

Ainsi la fortune de Méduse dans la littérature moderne va-t-elle de pair avec une activité excessivement nocive à l'égard des hommes et de leur civilisation. La Gorgone a beau susciter régulièrement des héros, des Persée, fers de lance de la communauté humaine envoyés aux frontières du cosmos pour neutraliser un tel fléau, elle n'en constitue pas moins la marque lancinante des retours périodiques du chaos, de la faille, du vide, dans un monde que les hommes de bonne volonté s'efforcent de rendre toujours plus *plein*. Chacune des résurgences de Méduse, pour utiliser des termes freudiens, est quelque part l'expression récurrente d'un *malaise dans la civilisation*.¹

Les attentats du 11 septembre 2001 viennent pointer une forme de « malaise dans la civilisation », de tension entre les pulsions individuelles et les exigences de la société étudiée par Sigmund Freud, servant parfois de marquage pour le début d'un siècle qui semble se caractériser par le terrorisme. Cette dimension chaotique que revêt l'attentat-suicide s'accompagne d'une remise en question à la fois de l'identité sociale mais aussi de la place de l'individu et de son caractère humain. La fiction résiste à la pression des institutions sociales et cherche à renégocier une place à l'individu qui permettrait de repenser une nouvelle forme de société. Dans cette perspective, les œuvres du *corpus* peuvent être abordées à partir des éthiques du *care*, et particulièrement de la pensée de Levinas quant à la construction de la subjectivité dans la reconnaissance de notre propre vulnérabilité chez autrui. Sylvain Détoc fait également allusion à cette pensée lorsqu'il cherche à établir la relation que propose la figure de Méduse, à l'autre d'une part, à soi-même d'autre part :

Pour être frappé par la « mort de pierre », il faut non seulement que l'observateur plonge son regard dans celui de la Gorgone, mais encore faut-il que la Gorgone plonge aussi le sien dans celui de son observateur. Les yeux dans les yeux, visage contre visage – face à face – Méduse et sa victime paralysée entrent alors dans un rapport de frontalité parfaite. Ils se présentent réciproquement le lieu corporel où se révèle mieux qu'en tout autre membre le mystère charnel de l'altérité humaine, ainsi que l'a bien montré Emmanuel Levinas dans sa thèse *Totalité et Infini* (1961). La pétrification fige dans l'éternité l'instant de cette réciprocité visuelle.²

¹ *Ibid.*, p. 212.

² *Ibid.*, p. 262.

Et un peu plus loin :

Si donc la face de Méduse est elle-même le miroir où celui qui défie l'interdit visuel contemple finalement son propre reflet, c'est d'un miroir déformant qu'il s'agit, d'un miroir renversant. Ce miroir énigmatique révèle à la fois le Même et l'Autre dans son altérité extrême : il dévoile l'alter ego en tant qu'autre moi, mais aussi en tant que radicalement autre que moi.¹

À la fois échange et réflexivité, la rencontre avec Méduse n'est possible que médiatisée, rôle qu'endosse l'ajout du récit de l'exploit de Persée dans les récits antiques, faisant du miroir la seule possibilité d'approcher Méduse et d'en revenir. Ce miroir devient, au sein de la littérature, un symbole du pouvoir de la fiction :

Dans la littérature, cette vision mortifère reste la plupart du temps à une bonne distance du champ de la fiction, puisque c'est l'utilisation figurée qui est privilégiée par les auteurs. Et quand la Gorgone se fait effectivement présente sur la scène fictionnelle, elle se réduit à une ombre inconsistante et inoffensive, une image plate captée et neutralisée par un autre miroir : celui de la représentation littéraire.

La page blanche reflète alors une altérité insoutenable rendue soutenable par le prisme de l'écriture. Car c'est bien là l'un des rôles de la littérature, comme l'affirmait il y a quelques mois encore l'écrivain grec Démosthène Kourtovic : « comme dans l'histoire de Persée, les vérités les plus terrifiantes ne peuvent se regarder en face. On a besoin de miroirs ».²

Tel Méduse, l'événement se trouve dans les espaces, les vides, les blancs, que l'écriture fictionnelle tente de circonscrire, de filtrer (c'est notamment le rôle de l'agencement des dispositifs étudiés précédemment). L'écriture fonctionne à la fois comme un miroir et un filtre, elle tente de construire un reflet biaisé de l'événement et tente de pallier la terreur qu'il provoque.

Cette importance des miroirs se retrouve de manière explicite à la fin du roman de Salim Bachi, *Tuez-les tous*, lorsque le personnage principal qui s'apprête à se tuer se rappelle l'apologue du dernier homme et entre dans la salle des miroirs pour contempler sa face³.

L'événement n'étant jamais abordé de face, nous en observons les effets produits sur les personnages. Soumise à une exigence sociale qui s'oppose à la réalité personnelle, l'identité des personnages est perturbée et devient une source d'interrogation. Leur quête identitaire se mêle à la recherche de la scène terroriste à la fois attirante et repoussante. Elle prend logiquement deux directions. La première concerne l'inscription dans un groupe à partir

¹ *Ibid.*, p. 267.

² *Ibid.*

³ Cf. Première partie, chapitre 1.

de points communs partagés par ses membres et prend appui sur des stéréotypes qui sont également remis en question. Ces traits récurrents et réconfortants semblent permettre l'identification en amont des terroristes face aux autres, les reléguant dans le domaine du monstrueux, du déviant, qui peut donc être évité. Mais cette vision simpliste des hommes s'avère inopérante, la frontière entre les groupes est alors poreuse. Un autre moyen doit donc être employé pour pouvoir définir, identifier les hommes. Ils deviennent ainsi source d'obsession pour les autres personnages comme pour le lecteur, et acquièrent une dimension supplémentaire qui les fait passer au statut de figure. Nous entendons par lecteur, le lecteur réel¹, considéré comme un sujet qui peut faire preuve d'investissement émotionnel en fonction du type de narrataire que lui propose le texte. Il s'agit de l'individu qui, dans le rapport qu'il construit avec le texte, combine ce que Vincent Jouve (se basant sur les travaux de Michel Picard) appelle « lisant » et « lu ». Le « lisant » désigne la partie du lecteur qui accepte d'être piégée par l'illusion référentielle, elle réalise « une suspension volontaire d'incrédulité² », pour reprendre les termes de Jean-Marie Schaeffer, et évolue sensiblement et émotionnellement dans l'univers fictionnel. Il se combine au « lu » qui représente la part d'inconscient du lecteur³. C'est cette instance qui participe à l'émergence des personnages-figures, car elle est un sujet capable d'un investissement sensible dans un objet textuel :

En définissant le lecteur réel comme sujet bio-psychologique, on a donc les moyens d'analyser avec précision l'expérience de lecture. Si le lecteur abstrait permettait de dégager le fonctionnement de surface du texte, le lecteur pris comme sujet (c'est-à-dire comme support des réactions psychologiques et pulsionnelles communes à tout individu) permet d'en dégager le fonctionnement profond. Une fois repéré le narrataire extradiégétique, c'est-à-dire la façon dont le texte imagine son lecteur, le travail du théoricien est d'analyser comment le sujet réagit à ce rôle qui lui est proposé.⁴

¹ « Le lecteur réel, réagit pleinement aux sollicitations psychologiques et à l'emprise idéologique du texte. », Jouve, Vincent. *La Lecture*, Paris : Hachette, 1993, p. 34.

² Jean-Marie Schaeffer se fonde lui-même sur Coleridge, "*willing suspension of disbelief*". Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?*, op. cit..

³ « Si le « lectant » saisit le texte par rapport à l'auteur, le « lisant » appréhende l'univers textuel pour lui-même. Le « lisant », en effet, est cette part du lecteur piégée par l'illusion référentielle qui considère, le temps de la lecture, le monde du texte comme un monde existant. Oubliant la nature linguistique du texte, il « croit » pour un moment à ce qu'on lui raconte. Le « lisant », c'est cette partie de nous qui peut successivement pleurer sur la mort de Werther, partager les angoisses de Raskolnikov, ou se révolter avec Edmond Dantès contre l'injustice qui lui est faite. [...] Le « lu », tel qu'il est défini par Michel Picard, recouvre certains des phénomènes de lecture que nous avons rangés sous le concept de « lisant » auxquels vient s'ajouter la satisfaction de certaines pulsions inconscientes. Le « lu », pour nous, se limitera à ce second point. Il y a bien un niveau de lecture, où, à travers certaines « scènes », le lecteur retrouve une image de ses propres fantasmes. Dès lors, c'est bien lui qui est « lu » par le roman : ce qui se joue alors dans la lecture, c'est la relation du sujet à lui-même, du moi à son inconscient. », Jouve, Vincent. *La lecture*, p. 36.

⁴ *Ibid.*, p. 37.

D'autre part, les conceptions communes étant bousculées, ce qui caractérise les groupes d'hommes, puis ce qui fait d'un être vivant un humain sont remis en cause. Face à cet étonnement, à cette perte des repères, les personnages sont représentés comme soumis au regard de la Gorgone, pétrifiés, réifiés, transformés en « inquiétudes bringuebalantes¹ » et ainsi privés de ce que Giorgio Agamben considère comme la faculté humaine première : le langage articulé². L'approche fictionnelle de l'attentat-suicide et de ses effets tente justement de réinvestir l'usage du langage articulé, en en représentant notamment les dysfonctionnements³. Cette représentation du rapport entre des personnages-figures et la saisie de l'événement par le langage à travers l'acte d'écriture fictionnelle lui-même basé sur son usage, propose alors une manière de faire face aux pouvoirs de Méduse, une possibilité de réinvestir le langage qui offre l'opportunité de repenser l'homme en sortant de l'opposition terroriste-victime, monstre-humain.

Il ne s'agit plus d'étudier les ressorts des dispositifs opposés par la fiction à l'événement terroriste, mais d'observer tout d'abord la pétrification des personnages médusés qui deviennent des figures, et qui engendrent un questionnement sur l'humain ainsi que sur les bases qui permettraient de refonder une nouvelle identité sociale.

I. Des personnages aux valeurs stéréotypées remises en question

Avant que je vous raconte cette histoire, je vous demande d'ouvrir cette boîte et d'y placer toutes notions et préjugés, tous stéréotypes à propos des Arabes et des Musulmans que vous pourriez trouver dans vos manches et vos poches, enfouis dans votre valise, oubliés dans votre trousse de toilette, rangés derrière vos oreilles, blottis dans vos sous-vêtements, sauvegardés sur le disque dur de votre ordinateur. Cette boîte attend terroristes, voiles, pétrole et chameaux. Il y a de la place pour vos milliardaires, vos poseurs de bombe et

Before I tell you this story, I ask that you open the box and place in it any notions and preconceptions, any stereotypes with regard to Arabs and Muslims that you can find in your shirtsleeves and pockets, tucked in your briefcase, forgotten in your cosmetic bag, tidied away behind your ears, rolled up in your underwear, saved on your computer's hard drive. This box awaits terrorists, veils, oil, and camels. There's room for all of your billionaires, bombers, and belly-dancers.²

¹ Expression utilisée par le personnage d'April dans le roman *Le Zéro* de Jess Walter.

² Agamben, Giorgio. *Le langage et la mort*, trad. M. Raiola, Paris : Christian Bourgois, 1991 (1982).

Agamben, Giorgio. *Enfance et histoire*, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2002 (1978).

³ Cf. Deuxième partie.

vos danseuses du ventre.¹

Ainsi débute le roman de Laila Halaby. Cette mise en garde insistante met en avant quelques stéréotypes contemporains liés au monde arabe. Ils ont servi de base à la stigmatisation d'une tranche de la population états-unienne au lendemain des attentats du 11 septembre 2001. Ce message est adressé au lecteur qui s'apprête à effectuer un voyage, au sens premier comme au sens figuré. En effet, la narratrice nous amène dans un aéroport, et cette injonction est formulée par un contrôleur. Le choix de ce lieu n'est pas anodin au regard de l'événement traité dans la fiction (les attentats du 11 septembre 2001), mais aussi au regard des nombreuses questions que tout voyageur souhaitant se rendre aux États-Unis subit. De fait, la demande de la narratrice fait écho aux diverses requêtes liées notamment à l'identité du voyageur arrivant sur le sol états-unien. Leur formulaire de recensement (comme la carte verte) pousse les gens dans des cases, cherche à les catégoriser créant ainsi des stéréotypes. Il implique que chaque citoyen appartienne à un sous-groupe social, et qu'il revendique cette appartenance³. Le terme de « stéréotype » possède un usage péjoratif courant, mais recouvre également d'autres enjeux qui permettent d'approcher les personnages présents dans les œuvres du *corpus* en adoptant une pluralité de regards : le pétrifiant de Méduse transposé ici au niveau de l'opinion publique, société fondée sur l'exclusion qui cherche à se rassurer en catégorisant les êtres ; mais aussi l'interrogatif, celui de certains personnages entre eux et du lecteur sur ceux-ci. Ce dernier regard s'attarde sur les personnages et tente de renverser les stéréotypes en faisant de l'objet de leur vision une source de fascination qui le transforme en figures. L'élaboration des personnages, en tant que voie d'accès à l'événement, passe donc par une dynamique qui va d'une identité stéréotypée, figée mais rassurante, à une identité source d'obsession qui relaye le pouvoir du regard de Méduse et semble pétrifier ceux qui cherchent à la saisir.

L'identité stéréotypée des personnages découle de valeurs spécifiques que le texte leur attribue. La méthode d'analyse développée par Vincent Jouve dans sa *Poétique des valeurs*⁴

² Halaby, Laila. *Once in a Promised Land*, *op. cit.*, p. VIII.

¹ Nous traduisons.

³ Cf. Parrs, Alexandra. *Construction de l'identité arabe américaine : Entre invisibilité et mise en scène stratégique*, Paris : L'Harmattan, 2005. Cette étude sociologique s'intéresse à la construction de l'identité arabe-américaine par cette minorité. L'objet même de ce travail repose sur une organisation de la société états-unienne fondée sur des regroupements ethniques qui se dessinent principalement à partir de stéréotypes.

⁴ Jouve, Vincent. *Poétique des valeurs*, Paris : PUF, 2001.

permet d'observer comment la construction des personnages (à travers ce qu'il nomme « points-valeurs¹ »), ainsi que la relation que la narration entretient avec eux, conditionnent les valeurs véhiculées par le texte et orientent la perception des personnages. C'est cette relation qui va nous intéresser dans un premier temps. Une des réponses à la question « comment évaluer le regard que porte le texte sur les personnages ? » réside dans la manière dont leur portrait est fait. Nous étudierons les éléments qui construisent quelques portraits de personnages, notamment la représentation physique pour montrer qu'ils sont liés à des stéréotypes ethniques et sociaux. Ensuite nous nous intéresserons à un autre outil qui est l'architextualité². Elle relève de ce que Vincent Jouve désigne comme une « lecture participative » au sens qu'en donne Jean-Louis Dufays, c'est-à-dire une lecture basée sur le repérage d'éléments que le lecteur identifie facilement car il peut les mettre en parallèle avec des connaissances concrètes ou imaginaires qu'il possède³. Vincent Jouve prône qu'un texte qui cherche à construire une lecture participative s'inscrit obligatoirement dans des stéréotypies :

Un texte qui privilégie la participation (au moyen de l'illusion référentielle et de la réactivation des scénarios fantasmatiques) s'inscrit forcément dans les stéréotypies, et donc dans les valeurs dominantes. Pour Jean-Louis Dufays, la lecture participative s'appuie sur la vraisemblance, le transfert, l'exemplarité, la fidélité aux normes formelles et le repérage d'un thème central fédérateur. Ces critères rejoignent très largement ceux que j'ai relevés, même si, à la différence de Dufays, je pense que la participation est un mode de lecture qui dépend moins du choix du lecteur que de la configuration du texte.⁴

Nous suivons Vincent Jouve sur le principe que le texte (et non le lecteur) conditionne ce type de lecture. Toutefois, même si les œuvres du *corpus* représentent ces valeurs normatives, leur configuration justement ne permet pas de dire qu'elles les cautionnent. Nous verrons en effet qu'elles interrogent les valeurs stéréotypiques présentées en court-circuitant ce qui devrait favoriser la lecture participative : l'illusion référentielle. De fait, par l'usage de

¹ « J'entends par « points-valeurs » la manifestation des valeurs au niveau local. Si le narrateur intervient dans l'évaluation globale, les différents personnages d'un récit véhiculent des univers axiologiques qui leur sont propres et qui ne sont pas nécessairement conformes à la vision du narrateur. Les points-valeurs sont donc, en général, très nombreux dans un récit : ils peuvent différer selon les personnages, mais aussi selon les étapes qui scandent le parcours d'un même acteur. C'est l'évaluation globale de ces valeurs locales qui va fonder le système idéologique du texte et permettre de saisir son « message ». » *Ibid.*, p. 35.

² L'architextualité est cette partie de l'intertextualité conçue par Genette dans *Figures III* qui crée une attente bien spécifique chez le lecteur quant au récit qu'il parcourt à travers les codes génériques affichés.

³ « Il existe plusieurs définitions de la lecture participative. Selon J.-L. Dufays, c'est la lecture qui préfère le référent au signifié, autrement dit qui cherche à saisir ce qui dans le texte est représentable. Les référents peuvent renvoyer à la réalité observable ou à un monde imaginaire ; l'important est que le lecteur, soumis à l'illusion référentielle, découvre, à travers les yeux d'autrui, de nouveaux modèles de pensée et d'action. », *Ibid.*, p. 144-145.

⁴ *Ibid.*, p. 153-154.

l'ironie à travers le détournement des codes stéréotypiques, le texte empêche l'illusion référentielle de se construire. Même si elles utilisent, pour la plupart, la vraisemblance et autorisent le transfert, elles n'ont pas le souci de l'exemplarité et subvertissent les normes formelles. Ainsi les œuvres utilisent les procédés énoncés par Vincent Jouve mais les détournent. Elles ne transmettent alors aucune valeur mais interrogent celles-ci qui sont « l'objet d'un consensus dans l'extra-texte social¹ ».

1. Des portraits stéréotypés

Dans le roman de Laila Halaby, un jeu s'installe entre les stéréotypes génériques et les stéréotypes culturels qui se sont développés à la suite des attentats du 11 septembre 2001 et qui ont débouché sur une stigmatisation de la population arabe-américaine, entraînant violences et discriminations. L'auteur joue des codes du merveilleux et du conte en les combinant avec les traits communément admis qui caractérisent les cultures états-unienne et arabe pour justement dénoncer une simplification tout d'abord conceptuelle, mais qui, après un événement tel que les attentats du 11 septembre 2001, se transforme en actes.

Parler de stéréotypie participe d'un flou terminologique qui inclut les clichés, les lieux communs, les idées reçues, les poncifs. Même si une étude étymologique de chacun de ces syntagmes permet d'y voir un peu plus clair, dans la pratique, la notion de stéréotypie continue à recouvrir les autres champs et s'étend même au-delà. La stéréotypie, de *stéréos* (figé, stable), décrit tout d'abord un processus d'impression qui consiste à imprimer « avec des planches dont les caractères ne sont pas mobiles, et que l'on conserve pour de nouveaux tirages.² » Objet figé que l'on peut répéter à l'infini sans se soucier de son origine, le stéréotype est souvent connoté péjorativement. Les études théoriques de ces dernières années se sont efforcées de complexifier la notion pour lui donner un aspect plus valorisant. En sciences sociales, le stéréotype est considéré comme une donnée culturelle nécessaire à la

¹ Cette formulation est employée par Vincent Jouve au début de son étude, lorsqu'il détermine les deux sources auxquelles le texte peut puiser pour construire des valeurs : « [...] il y a deux façons pour un texte d'afficher des valeurs. Soit il reprend à son compte des valeurs préexistantes et il lui suffit de se référer à des normes qui, quelle que soit leur origine, sont l'objet d'un consensus dans l'extra-texte social. Soit il veut proposer des valeurs originales ou problématiques et il lui faut mettre en place un dispositif textuel précis. », *Ibid.*, p. 18.

² Amossy, Ruth. Pierrot, Anne Herschberg. *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris : Armand Colin, 2007.

construction de sociétés et à la communication entre les individus¹. Il relève d'une identification de traits particuliers permettant d'identifier un objet, une personne ou un concept, et ainsi de s'assurer que l'on parle de la même chose. La dimension péjorative provient alors de ce que l'on fait de ces stéréotypes. En effet, au-delà du fait d'être un outil de communication, le stéréotype peut entraîner un jugement de valeur (le préjugé) puis un comportement discriminatoire. De la conception, l'on passe alors aux actes et aux décisions individuelles puis collectives, comme le dénoncent les romans de Laila Halaby et de Jess Walter.

La constitution d'une cellule terroriste fictive dans *Le Zéro* pointe l'absurdité dangereuse d'une action politique qui repose sur des stéréotypes. La scène des testaments enregistrés représente le paroxysme de cette aberration, les équipes étatiques écoutant non pas un testament de suicidaire mais celui d'un Arabe-Américain refusant de dire les atrocités qu'on lui demande. Ainsi, de l'extérieur, la scène a l'apparence d'une préparation d'attentat alors que lorsqu'on se plonge à l'intérieur, l'on constate que les acteurs sont des citoyens qui refusent de jouer leur rôle factice d'infiltration jusqu'au bout. Le portrait de Jaguar participe également d'une démarche stéréotypique et est présenté comme étant le moyen pour Remy de le reconnaître. En effet, il est toujours décrit avant d'être clairement identifié, et les attributs qu'on lui confère sont les suivants : un homme de type proche-oriental, la soixantaine, avec un manteau de laine, des lunettes rondes, des cheveux courts et une barbe de quelques jours². Ces éléments construisent le stéréotype de Jaguar dans le sens premier du terme, ce sont les éléments récurrents qui permettent de l'identifier. Toutefois, l'un d'entre eux est plus problématique car il n'est pas défini : l'adjectif « proche-oriental ». Relevant de la même opacité sémantique que « le rêve américain » mentionné chez Laila Halaby, l'usage de cet adjectif dans le portrait que le narrateur construit de Jaguar permet deux interprétations : soit les attributs qui l'accompagnent servent à le définir (dans ce cas un homme proche-oriental porterait des lunettes rondes, les cheveux courts et une barbe de quelques jours), soit le lecteur doit lui-même puiser dans des stéréotypes communs pour pouvoir le définir et doit alors

¹ « Il désigne par ce terme emprunté au langage courant les images dans notre tête qui médiatisent notre rapport au réel. Il s'agit des représentations toutes faites, des schèmes culturels préexistants, à l'aide desquels chacun filtre la réalité ambiante. Selon Lippmann, ces images sont indispensables à la vie en société. Sans elles, l'individu resterait plongé dans le flux et le reflux de la sensation pure ; il lui serait impossible de comprendre le réel, de le catégoriser ou d'agir sur lui. », *Ibid.*, p. 26.

² “[...] a Middle Eastern man in his sixties, about Remy’s height, wearing a beautiful wool coat, with razor-short hair, round glasses, and several days’ growth on his craggy face.”, Walter, Jess. *The Zero*, *op. cit.*, p. 74.

« Le sexagénaire moyen-oriental au visage buriné faisait à peu près sa taille. Il arborait un magnifique manteau de laine, des cheveux coupés ras, des lunettes rondes et une barbe de plusieurs jours. », Walter, Jess. *Le Zéro*, *op. cit.*, p. 81.

verser dans le préjugé. Cette deuxième hypothèse semble plus probable et interpelle le lecteur sur ses propres conceptions ainsi que sur l'évidence de cette catégorisation au sein du roman. L'air proche-oriental serait si évident à identifier qu'il ne nécessiterait aucune définition précise.

La dystopie de Wajdî al-Ahdal fait également fonctionner les stéréotypes culturels pour construire la dimension merveilleuse et permettre au lecteur avisé de faire le lien entre les personnages, l'univers fictionnel et le monde référentiel. Ainsi, le hamburger est-il l'emblème des États-Unis, alors que le pétrole et le désert sont ceux de la péninsule arabique. Ces stéréotypes ne sont pas forcément péjoratifs mais ils forment des *topoi* sur lesquels la littérature construit des réseaux symboliques, participant de l'enquête qu'est la lecture et offrant un terrain propice à leur remise en question.

Alors que ce premier dispositif se situe au « niveau discursif » qui concerne « l'intention du narrateur », l'usage de stéréotypes de genre joue au « niveau programmatique » en « réglant le rapport du lecteur à la fiction » dans l'objectif de « capter¹ » son attention.

2. L'architextuel ou les stéréotypes de genre

Utilisant à plusieurs reprises l'usage de la formule d'ouverture des contes dans son roman *Il était une fois dans une terre promise*, Laila Halaby place son récit sous l'égide du merveilleux que le lecteur ne peut ignorer. Ainsi, chaque retour en arrière sur l'histoire d'un personnage important commence par cette marque de reconnaissance. C'est le cas pour Jake², le jeune junkie qui devient l'amant de Salwa ; de Penny³, la serveuse battue qui soutiendra moralement Jassim et en tombera quelque peu amoureuse ; et de Jack⁴, le Texan qui ne voit

¹ Nous reformulons les titres utilisés par Vincent Jouve pour structurer son propos dans *Poétique des valeurs*.

² "Once upon a time, under a bright and sunny sky, a bright and sunny young man saw himself too clearly [...].", Halaby, Laila. *Once in a Promised Land, op. cit.*, p. 50. « Il était une fois, sous un ciel lumineux et ensoleillé, un jeune homme lumineux et ensoleillé qui se vit trop clairement [...]. », nous traduisons.

³ "Behind (and in front of) every story there is another story (and sometimes another and another). At Thirty-eight, Penny, the waitress with the warm eyes and deep cleavage, looked older, mid-forties perhaps.", *Ibid.*, p. 137. « Derrière (et devant) chaque histoire se cache une autre histoire (et parfois une autre et une autre). À trente-huit ans, Penny, la serveuse au regard chaleureux et au décolleté plongeant, semblait plus âgée, peut-être la quarantaine bien tassée. », nous traduisons.

⁴ "Once, more than a quarter of a century earlier, there had been a drunk.", *Ibid.*, p. 163. « À une époque, il y a plus d'un quart de siècle, il y avait un homme ivre. », nous traduisons.

plus sa fille mariée à un Jordanien et qui sera à la base de l'enquête dont Jassim fera l'objet. De plus, l'architextualité du conte sert également à mettre en perspective le mythe du rêve américain. En effet, l'usage des codes du merveilleux permet d'aborder le rêve américain pour en souligner la dimension utopique. Celui-ci n'est jamais clairement défini, il est simplement mentionné, mais sa présence au milieu d'éléments merveilleux nous invite à effectuer un lien entre les deux, à voir ce rêve comme une utopie.

De manière similaire, les codes du policier sont exploités chez Jess Walter. Ils conditionnent l'intrigue qui tourne autour d'une enquête policière et participent à construire le personnage principal qu'est Remy. En effet, il ressemble, de prime abord, à un enquêteur de roman noir états-unien : il est solitaire, alcoolique, infidèle, déprimé, il se dégoûte lui-même, mais il excelle dans son métier et possède, au fond de lui, une droiture morale importante¹. Le suspense est utilisé, ainsi que les fausses pistes ; des indices sont collectés et interprétés, des filatures et des interrogatoires sont menés. Mais ce roman de Jess Walter utilise les codes du policier comme façade, comme image pour aborder une autre quête, celle de l'identité de Remy.

Quant aux romans d'Abdullah Thabit et Khaled al-Berry, ils utilisent ceux de l'autobiographie. Tout comme chez Jess Walter, ces codes conditionnent l'apparence de ces récits, qui ne sont pas de véritables autobiographies mais des autobiographies « fictives ». Le narrateur du *Terroriste n°20* est une construction d'Abdullah Thabit, un montage à partir de multiples récits à propos de l'enrôlement de jeunes gens au sein de groupuscules extrémistes en Arabie Saoudite et de sa vie, ce qui n'est pas le cas pour Khaled al-Berry. Sa propre expérience constitue la principale (voire l'unique) source de l'auteur, elle était présentée comme authentique lors de la première édition. En effet, le témoignage journalistique publié en 2001 devient une « autobiographie fictive » pour la traduction anglaise, et sort en arabe en 2004. Le contenu du récit, globalement, ne diffère pas, c'est dans la manière dont il est construit qu'il change. Alors que le témoignage journalistique est découpé en thèmes (la conversion « الهداية », le sexe « الجنس », la prison « السجن », la prise de partie « التمايز »), l'autobiographie suit le déroulement de la vie du personnage, de son enfance à l'âge adulte, avec un découpage en parties possédant des titres plus poétiques (le paradis « الجنة », Dieu est à

¹ Il est intéressant de noter que le roman précédent *Le Zéro* est *Citizen Vince*, un policier pour lequel Jess Walter a obtenu le *Edgar Allan Poe Award* pour le meilleur roman. Le genre du policier constitue un champ de prédilection pour cet auteur.

moi seul « الله لي وحدي », Le message révélé « نزول الوحي », La tentation « الفتنة », la terre « الدنيا »¹). Au-delà du réagencement temporel, le style a également changé. La première version adopte un point de vue interne mais cherchant à transmettre un regard le plus neutre possible sur ce qui se passait au sein de la *Jama'a*. Le narrateur se pose en témoin oculaire direct et souhaite rendre compte non seulement de son expérience mais aussi du fonctionnement du groupe. Cette volonté descriptive et factuelle devient moins importante dans la deuxième version qui se tourne plus sur l'expérience personnelle du narrateur, en étudiant ses sentiments, ses pensées et réactions. Ainsi la démarche d'introspection et de mise à distance de soi qui se trouve à la base de l'autobiographie prédomine dans l'édition de 2004. De fait, les codes de l'autobiographie mettent en avant la réflexivité qui entraîne une certaine mise à distance de sa propre expérience et proposent des narrateurs qui deviennent objets d'obsession avant tout pour eux-mêmes.

Toutefois, l'utilisation des stéréotypes génériques associés aux stéréotypes culturels et à la représentation de comportements discriminatoires constitue une forme de subversion des valeurs normées que nous venons d'étudier. Une forme d'ironie narrative (que Vincent Jouve lie à une polyphonie dans la voix narrative même) empêche une adhésion à ces valeurs.

3. Court-circuiter la lecture participative : remettre en question les valeurs normatives

Bien que *Il était une fois dans une terre promise* se présente, dès son titre, sous la forme d'un conte, la forte dimension référentielle de l'intrigue construit d'autres attentes chez le lecteur qui ne sait plus s'il a affaire à une histoire merveilleuse ou bien à un récit plus réaliste. L'affichage franc des codes du merveilleux ne peut être ignoré du lecteur et se trouve alors mis en perspective avec le reste du récit. Le roman de Laila Halaby est une critique de la peur collective qui a envahi les États-Unis à la suite des attentats du 11 septembre 2001, la présentant comme aussi farfelue qu'un conte pour enfants ; mais il dénonce également une forme d'idéalisme face au rêve américain ou bien à toute forme d'utopie sociale. En effet, non

¹ Ce titre est traduit dans la version anglaise par « Life », la vie, en opposition à la première partie « le paradis ». Nous retrouvons ce choix dans la traduction du titre du roman *Life is More Beautiful than Paradise*.

seulement les États-Unis sont source de désillusions, mais c'est aussi le cas du pays natal de Salwa qui endosse une part de merveilleux idéalisé et de difficultés. La Jordanie représente, au moment de l'intrigue, le foyer, la famille, le refuge pour les deux protagonistes persécutés. Cependant, le besoin de partir qu'ont ressenti Salwa et Jassim dans le passé est régulièrement rappelé, ce qui empêche l'idéalisation d'un pays n'offrant pas forcément à Jassim la possibilité de travailler à la hauteur de sa qualification :

Il [Jassim] vint en Amérique en tant qu'homme simple et concentré, qui voulait étendre son savoir de manière à pouvoir améliorer la vie des autres. Il resta en Amérique pour attendre le moment où il pourrait prendre son sac de savoir et l'appliquer, le moment où son pays serait prêt pour lui. Le moment où lui serait prêt. Il n'y avait aucun moyen de savoir que le bon moment ne se montrerait jamais, qu'il faudrait des années de martelage et de ciselage en guise de préparation. En plus de dix ans d'activité citoyenne modèle, il n'avait jamais imaginé, ne serait-ce qu'une minute, que ses succès seraient rayés par le feutre indélébile d'une censure gouvernementale, que sa mission serait absorbée par sa nationalité, ni que la sécurité intérieure aurait quoi que ce soit à faire avec lui. De telles choses ne sont pas supposées arriver en Amérique. Les Américains sont purs, ce sont des gens simples, leur culture est gouvernée par quelques principes fondamentaux de base, et non par des théories du complot compliquées.¹

He [Jassim] had come to America a simple, focused man who wanted to expand his knowledge so that he could improve life for others. He had stayed in America to bide his time until he could take his bag of learning home and apply it, until home was ready for him. Until he was ready. No way to see that readiness wouldn't slide up one day, that it required years of hammering and chiseling in preparation. In more than a decade of good citizenship, he had never for a minute imagined that his successes would be crossed out by a government censor's permanent marker, that his mission would be absorbed by his nationality or that Homeland Security would have anything to do with him. Things like this aren't supposed to happen in America. Americans are pure, simple people, their culture governed by a few basic tenets, not complicated conspiracy theories.²

L'ironie de ce passage est forte car elle émerge de la juxtaposition entre ce qui arrive à Jassim et son incapacité à renoncer à ses préjugés, à ses stéréotypes idéalistes sur les États-Unis. Au détour d'une simple remarque, la Jordanie est également critiquée comme arriérée, inadaptée à l'innovation hydraulique que Jassim pourrait lui apporter. Les deux dernières phrases de cette citation sont un exemple d'ironie et de polyphonie narrative que travaille

¹ Nous traduisons.

² Halaby, Laila. *Once in a Promised Land*, op. cit., p. 298-299.

Vincent Jouve¹. En effet, le narrateur utilise l'indirect libre, ce qui mêle ses propos à ceux de Jassim. L'inadéquation évidente entre l'affirmation de la pureté et de la simplicité des États-Uniens par rapport à l'attitude des autres personnages natifs des États-Unis que côtoie Jassim donne de la force à l'ironie du passage. L'usage du modalisateur « *would* », traduit par le conditionnel, renforce également la critique implicite en soulignant la naïveté de Jassim, qui est tel un enfant croyant à un conte de fée. Ainsi, la coprésence de stéréotypes culturels et génériques crée une forte ironie qui vient les remettre en cause et questionner l'usage que l'on en fait.

Chez Jess Walter, ce sont les codes du policier qui sont utilisés à travers la fonction occupée par le personnage principal et l'enquête première qu'il mène. Mais, par un jeu avec les degrés de lecture, les codes du policier revêtent une dimension symbolique autre dans la quête du souvenir, ainsi que dans la mission souterraine de Remy, liée également aux stéréotypes culturels. L'ironie fonctionne ici dans la dénonciation de l'inadéquation entre les stéréotypes et la réalité, faisant du policier un terroriste et des soi-disant terroristes, des citoyens exemplaires. Ainsi le lecteur est invité à endosser le rôle d'enquêteur et à démêler l'écheveau de l'intrigue.

Inaam Kachachi et Yasmina Khadra n'ont recours ni à l'ironie ni aux stéréotypes génériques pour dénoncer les stéréotypes culturels, mais à un personnage principal isolé, bloqué entre deux positions extrêmes se construisant de manière stéréotypée en refusant l'hybridité des personnages. Ainsi, la dualité culturelle de Zeina est dénoncée par Muhaymen, sa grand-mère et, dans un sens, par ses collègues états-uniens qui se moquent des coutumes chiites sans prendre en compte le fait qu'elles font essentiellement partie de Zeina. Sa mère de lait, Taous, l'appelle un « chien à deux niches », ce qui souligne l'impossible synthèse entre les deux cultures. Le livre foisonne de références culturelles arabes et états-uniennes. Les connaissances de Zeina en poésie arabe classique surprennent Muhaymen et deviennent le point de rencontre entre eux. Elles relèvent de l'identité familiale puisque c'est avec son père qu'elle les développe :

Me prend-il pour une Américaine
inculte, hermétique à la passion qui agite
les mordus de l'arabité et à la ferveur des

هل يظنني أميركية بليدة لا تفقه

¹ « [...] on ne peut rendre compte de la dimension polyphonique d'un texte sans évoquer le recours à l'ironie. [...] L'ironie serait donc une sorte de citation implicite, consistant pour l'énonciateur à faire entendre dans son propos une voix qui n'est pas la sienne et dont, par une série d'indices (qui tiennent parfois du seul contexte), il montre qu'il se distancie. », Jouve, Vincent. *Poétique des valeurs*, op. cit., p. 119.

discours ? Muhaymen me lit un vers de poésie ancienne et s'étonne quand je le complète. Il me parle aussi de Mozaffar al-Nawwab, et découvre que je le connais mieux que lui. Il se réjouit de trouver en moi suffisamment de répondant pour dialoguer sur ses idoles littéraires et trépigne de colère quand mes pensées m'emportent vers des horizons qui lui sont inaccessibles.

— Mais où donc as-tu appris tout ça ? ne cesse-t-il de m'interroger.

Si seulement Muhaymen savait avec quel vocabulaire mon père me parlait, et dans quelle élégance rhétorique j'ai été éduquée !¹

هواجس صرعى العروبة وأدب الرسائل الخالدة؟

بقرأ لي مهيمن شطراً من بيت شعر
جاهليّ ويتعجب عندما أكمل له العجز.
يحدثني عن مظفر النّوّاب ويكتشف أنني
أحفظه خيراً منه. يفرح لأنني قادرة على مجاراته
في ميوله الأدبيّة ويكظم غيظاً عندما أمضي في
استذكاراتي إلى آفاق لم يصلها.

في كلّ مرّة يسألني :

. أين تعلّمت كلّ هذا؟

لو يعرف مهيمن بأي لغة كان
يحدثني أبي، وعلى أي أنيقة بلاغيّة تربّيت!²

L'inadéquation entre la vraie personnalité de Zeina et l'image que Muhaymen a d'elle se révèle dans le deuxième paragraphe de ce passage. L'interrogation ne porte pas sur sa double nationalité, elle se présente seulement comme « Américaine », mais sur sa culture qui elle, est obligatoirement arabe aux yeux de Zeina. Elle n'admet pas d'être perçue comme ignorante et fermée au plaisir de la langue et de la culture arabes. Le groupe de phrases affirmatives suivant la question lui sert de réponse et est construit autour d'un parallélisme syntaxique qui marque l'opposition entre l'idée que se fait Muhaymen et ce que Zeina est réellement. Suivant une démarche inductive, elle part d'un vers de poésie, puis d'un poète, pour aboutir à toute une culture littéraire, la révélant ainsi comme une intellectuelle arabisante accomplie. Quant à la question de l'apprentissage, ce n'est pas l'école ni une quelconque formation qui est rendue responsable, mais son père, c'est au sein de la famille qu'elle a développé ces connaissances, c'est son héritage. Elle insiste sur la dimension langagière, sur le lexique et la rhétorique utilisés par son père, soulignant ainsi l'importance du langage dans la construction de sa propre identité. Toutefois, cette identité irakienne lui reste refusée par Muhaymen³.

¹ Kachachi, Inaam. *Si je t'oublie, Bagdad*, p. 148.

² كچه جي، إنعام. *الحفيدة الأميركية*، ص. 133.

³ " أنتم الأجانب تحبون النارجيلة لأنها فولكلور غريب.

L'illusion de stabilité d'Amine éclate en morceaux, chez Yasmina Khadra, avec l'attentat commis par sa femme, qui lui révèle l'impossibilité d'être à la fois palestinien et israélien. Juste après le premier chapitre posant l'instant cadre du récit, l'attaque de drone dans laquelle Amine est blessé, nous avons une analepse qui se déroule dans les quelques minutes avant l'attentat commis par Sihem. La scène a lieu à l'hôpital, lors d'une conversation entre collègues, on apprend qu'Amine a dû se battre pour obtenir sa naturalisation mais que son talent lui a offert le soutien inconditionnel du directeur. Ainsi, Amine est présenté comme un chirurgien brillant, respecté de ses collègues israéliens et riche puisqu'il cherche à acheter une maison secondaire. Quelques indices parsemés montrent que cette intégration d'Amine n'était qu'apparente : lorsque les premières victimes de l'attentat arrivent à l'hôpital, l'une d'elles refuse de se faire soigner par Amine parce qu'il est arabe puis, lorsqu'il lui est interdit de reprendre son travail, l'on apprend que c'est sous l'impulsion d'un collègue qui ne l'a jamais accepté car il a perdu un frère dans une embuscade palestinienne et tient toutes les personnes d'origine arabe pour responsables¹. Ainsi l'attentat a craquelé le vernis d'intégration qui illusionnait Amine. Mais alors que l'acte de sa femme suffit à le rayer de la société israélienne, il ne suffit pas à l'intégrer à la société palestinienne. Les personnes qui vénèrent sa femme comme une martyre ne l'acceptent pas, lui, comme l'un des leurs :

Une dernière remarque, docteur. À force de vouloir ressembler à tes frères d'adoption, tu perds le discernement des tiens. Un islamiste est un militant politique. Il n'a qu'une seule ambition : instaurer un État théocratique dans son pays et jouir pleinement de sa souveraineté et de son indépendance... Un intégriste est un djihadiste jusqu'au-boutiste. Il ne croit pas à la souveraineté des États musulmans ni à leur autonomie. Pour lui, ce sont des États vassaux qui seront appelés à se dissoudre au profit d'un seul califat. [...] Nous ne sommes ni des islamistes ni des intégristes, docteur Jaafari. Nous ne sommes que les enfants d'un peuple spolié et bafoué qui se battent avec

. لست أجنبية.

إسمك زينة لكنك أميركية الجنسية. "، كجته جي، إنعام. الحفيادة الأميركية، ص. 137.

« Vous autres, les étrangers, vous aimez le narghilé car pour vous c'est du folklore exotique.

— Je ne suis pas une étrangère.

— Tu as beau t'appeler Zeina, tu as la nationalité américaine. », Kachachi, Inaam. *Si je t'oublie, Bagdad*, op. cit., p. 153-154 .

¹ « Aux dernières nouvelles, je suis *persona non grata* là-bas. Ilan Ros a réussi à dresser la majorité du personnel soignant contre moi. Parmi les signataires des pétitions s'opposant à mon retour, certains ont même suggéré que l'on me déchoie de ma nationalité israélienne.

L'attitude d'Ilan Ros ne me surprend pas outre mesure. Il a perdu son frère cadet, sergent auprès des gardes-frontières, dans une embuscade au sud du Liban, il y a une dizaine d'années. Il ne s'en est jamais remis. Bien qu'il nous arrive souvent d'être ensemble, il s'interdit d'oublier d'où je viens et de qui je tiens. À ses yeux, en dépit de mes compétences de chirurgien et de mes aptitudes relationnelles aussi bien dans la profession que dans la ville, je reste l'Arabe – indissociable du bougnoule de service et, à un degré moindre, de l'ennemi potentiel. », Khadra, Yasmina. *L'attentat*, op. cit., p. 85.

les moyens du bord pour recouvrer leur patrie et leur dignité, ni plus ni moins. [...] Quelle vérité tu veux connaître, docteur Amine Jaafari ? Celle de l'Arabe qui pense qu'avec un passeport israélien il est sorti de l'auberge ? Celle du bougnoule de service par excellence que l'on honore à tout bout de champ et que l'on convie à des réceptions huppées pour montrer aux gens combien on est tolérant et attentionné ? Celle de quelqu'un qui, tournant sa veste, croit retourner sa peau et réussir la plus parfaite des mues ?¹

Ces mots sont ceux d'un imam dirigeant un groupe d'activistes à Bethléem. Dans un dialogue argumentatif qu'il entretient avec Amine, il lui expose son point de vue et retourne ses propres questions à Amine en leur donnant une tournure rhétorique. La succession de ces questions combinée à l'anaphore en « celle » crée un rythme rapide et pointe l'hypocrisie de la posture d'Amine. Le raisonnement de l'imam est en partie un raisonnement par l'absurde puisqu'il souligne ainsi l'impossibilité de concilier réellement les deux parties qui forment l'identité d'Amine. Le rejet dont le chirurgien fait l'objet est attribué ici à ses propres actions. C'est sa volonté qui entraîne une perte « de discernement » chez Amine, qui rend impossible son intégration dans la société palestinienne, selon son interlocuteur. Ces mêmes arguments se retrouvent dans la bouche d'un milicien qui torturera Amine pour tenter de lui faire ressentir ce qu'ils ressentent, et dans la bouche d'Adel, son neveu, qui n'acceptera pas les reproches formulés envers Sihem. Alors qu'il possède encore quelques amis israéliens qu'il met à distance, et quelques proches palestiniens qui l'acceptent malgré tout, Amine se trouve dans un *no man's land* identitaire, une zone grise dont il ne parvient pas à sortir. *L'attentat* suggère que l'on est soit oppresseur, soit terroriste, mais qu'aucune position médiane n'est viable, Amine étant à la fois victime de la suspicion israélienne et de la torture palestinienne avant de mourir dans une attaque de drone.

Ce retournement des codes et des stéréotypes déplace le regard des personnages et du lecteur qui ne peut plus catégoriser, classifier les personnages ni les événements selon des caractéristiques stables. Ces objets deviennent alors fluctuants, dynamiques, troublants et sont une source d'obsession pour certains personnages et pour le lecteur dérouté. Le pouvoir pétrifiant de l'événement, qui fige personnages et univers dans une identité inflexible, est questionné par la fiction, qui cherche ainsi à redonner une certaine mobilité aux personnages, notamment en les représentant investis eux aussi des pouvoirs de Méduse.

¹ *Ibid.*, p. 156-158.

Vincent Jouve utilise ce que Bertrand Gervais¹ appelle « le portrait intentionnel » pour étudier comment la construction des personnages contribue à transmettre des valeurs. Ce portrait intentionnel est fondé sur un « agent », le personnage, qui effectue, au fil de l'intrigue, des « actions ». Il avance consciemment des « motifs » pour se justifier mais des « mobiles » sous-jacents, inconscients, sous-tendent ces actions. Il possède un « statut » au sein des groupes contenus dans le roman, qui conditionne le « rôle » qu'il doit jouer dans l'intrigue. Mais lorsque l'on tente d'établir le portrait intentionnel des protagonistes évoluant au sein des œuvres du *corpus*, nous constatons que nous ne pouvons pas compléter toutes les cases, car, justement, ils n'agissent pas. Leur statut est devenu soit artificiel soit inexistant à la suite de l'événement et, lorsqu'ils ont un rôle, celui-ci n'est qu'un faire-valoir. Prenons le personnage principal du roman de Jess Walter. L'agent s'appelle Remy et son action principale est officieusement de mener une enquête pour retrouver March Selios, officiellement il n'en a plus puisqu'il est à la retraite. Son statut est également double : agent du *R&R* ou bien policier retraité, cette dualité crée une confusion dans le rôle qu'il pourrait endosser. Il doit mener à bien son enquête mais au fur et à mesure de l'intrigue il s'avère qu'elle est nulle et non avenue puisque March est morte dans les tours. Aucun motif ni mobile ne se distingue, seule une impression de confusion demeure. Or, selon Vincent Jouve, « La connaissance des statuts et des rôles permet donc de faire un lien entre les valeurs défendues par les personnages et la place qu'ils occupent dans la société.² » Ainsi, Remy ne trouve pas de place dans la société. D'autre part, toujours selon Vincent Jouve : « Il n'y a, pour un personnage, que trois façons de manifester des valeurs : sa vision du monde passe par ce qu'il pense, ce qu'il dit et ce qu'il fait.³ » Or, comme nous l'avons étudié précédemment⁴, le silence domine, les paroles sont vides de sens et s'ajoute à cela la paralysie des personnages. Ainsi, les trois façons de manifester des valeurs identifiées par Vincent Jouve sont frappées d'un dysfonctionnement qui est la source d'une fascination pour les personnages, point de départ de leur transformation en figures.

¹ Vincent Jouve se fonde sur le travail de Bertrand Gervais exposé dans *Récits et actions*, Longueuil : Le Preambule, 1990, dans *Poétique des valeurs*.

² Jouve, Vincent. *Poétique des valeurs*, op. cit., p. 74.

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ Cf. Deuxième partie.

II. Figures et « inquiétudes bringuebalantes »

« Peut-être qu'on est tous comme dans un rêve maintenant, dit-elle, conscients que quelque chose ne tourne pas rond, mais incapables de déjouer l'illusion. Peut-être qu'on pourrait se sauver mutuellement, mais on ne fait que dériver, se déformant les uns les autres, traversant nos propres rêves comme des inquiétudes bringuebalantes.¹ »

Ce propos que tient April à Remy dans *Le Zéro* résume très bien la situation des personnages dans les œuvres du *corpus*. Ils sont tous atteints d'un triple dysfonctionnement qui fait d'eux des « inquiétudes bringuebalantes ». En effet, ils ne parviennent plus à trouver leur place dans le monde, ils ne sont ni vivants ni morts, ce sont plus des ombres, des silhouettes qui errent sans parvenir à investir leur vie. Ils sont incapables d'exprimer ce qu'ils ressentent, ce qui compte pour eux, car toute forme d'expression semble passer à côté de l'objet qui les préoccupe, et ce dysfonctionnement dans leur mode d'expression entraîne une incapacité à communiquer : ils sont incompris ou bien mal compris ce qui rend impossible la formation de liens avec les autres. Ces personnages flottent, dérivent dans leur propre vie, sans pouvoir entrer en contact les uns avec les autres, et sans être capables de se sauver mutuellement. Cette situation précaire transforme les personnages en figures, les uns pour les autres, mais aussi pour le lecteur.

Jaguar obsède Remy ainsi que les agences gouvernementales pour lesquelles il constitue une légende urbaine, puisque personne ne l'a jamais vu. David Janiak fascine Lianne lorsqu'elle tombe sur ses performances comme lorsqu'elle lit une rubrique nécrologique le concernant. Les récits de vies singulières des narrateurs de *La terre est plus*

¹ Nous avons effectué notre propre traduction du passage suivant : “Maybe we’re all like people in dreams now,” she said, “aware that something isn’t right, but unable to shake the illusion. And maybe we could save each other, but we just drift pass, bending each other, moving through our own dreams like loosed worries.”, Walter, Jess. *The Zero*, *op. cit.*, p. 103.

« Peut-être qu'on est tous perdus dans un rêve, dit-elle. On sait que quelque chose ne va pas, mais on est incapables de se défaire de cette illusion. On pourrait se sauver mutuellement, mais on ne fait qu'errer, on se tord les uns les autres, on traverse nos propres rêves comme des inquiétudes bancales. », Walter, Jess. *Le Zéro*, *op. cit.*, p. 108. Nous avons préféré traduire l'expression « *loosed worries* » par « inquiétudes bringuebalantes » et non par « inquiétudes bancales » car dans les propos d'April, il y a cette idée de flottement, de mouvement comme en apesenteur. Le terme « bancales » ne porte pas le dynamisme de « bringuebalantes » qui lui, suppose une possibilité de rencontre, il suggère un mouvement erratique et maladroit qui correspond à la perception que propose April d'elle-même et des autres, ainsi qu'à la construction des personnages que nous souhaitons analyser.

belle que le paradis et du *Terroriste n°20* en font des personnages dont le parcours de vie, l'évolution singulière vaut cependant pour exemple. Ils sont fascinants pour le lecteur qui les suit dans leurs pérégrinations, leur doute et les changements qu'ils effectuent. Sihem, Muhaymen ou encore le narrateur du roman de Salim Bachi sont des personnages qui obsèdent d'autres personnages car ils sont présentés comme inaccessibles, impossibles à cerner. Ainsi ces personnages sont-ils transformés en figure, puisque l'éveil de l'obsession constitue la première étape, selon Bertrand Gervais¹, de leur émergence.

Le terme de figure provient du latin *figura* dont la portée a été analysée en détails par Erich Auerbach dans son essai éponyme². Au sens premier, le terme est amené à désigner simplement une « forme » que l'on peut dessiner. Erich Auerbach précise également que Cicéron en a fait le terme consacré pour parler des figures de rhétorique et le lie ainsi aux outils langagiers. Après avoir effectué un panorama de l'évolution sémantique du terme dans l'Antiquité et en avoir souligné le dynamisme, Erich Auerbach fait de la notion une démarche interprétative propre à la théologie chrétienne, utilisée dans l'interprétation de l'Ancien Testament. Il définit alors le concept en ces termes :

[...] la *figura* est une chose réelle, historique, qui représente et annonce une autre chose tout aussi réelle et historique. [...] Pour cela, il suffit souvent de vagues ressemblances dans la structure des événements ou dans leurs circonstances annexes ; chaque fois, il fallait une ferme volonté d'interprétation pour les déceler.³

Ainsi, Erich Auerbach fait de la figure une réalisation prophétique d'un événement historique qu'il s'agit d'interpréter. L'interprétation figurative est une relation, un rapport entre deux événements dont l'un est la préfiguration historique de l'autre. Son rapport à l'Histoire est justement ce qui la distingue de l'allégorie qui vient incarner un concept ou une abstraction, mais jamais un objet à existence historique⁴. Nous retrouvons, chez Bertrand Gervais, quatre éléments importants dans la figure telle qu'elle est définie par Erich Auerbach : l'aspect plastique, la présence dans le monde réel, le dynamisme de la figure et la nécessaire implication interprétative. En effet, Bertrand Gervais établit que la figure se

¹ Gervais, Bertrand. *Figures, Lectures, Logiques de l'imaginaire*, T1, Montréal : Le Quartanier, 2007.

² Auerbach, Erich. *Figura : La Loi juive et la Promesse chrétienne*, Paris : Macula, 2003 (1967).

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ « Or, en tant qu'elle opère une substitution où une chose en représente et en signifie une autre, l'interprétation figurative relève des formes de représentations allégoriques au sens large du terme. Néanmoins, elle se distingue clairement de la plupart des autres formes d'allégorie connues par le caractère d'intra-historicité qu'elle attribue aussi bien à la chose signifiée qu'à la chose qui la signifie. », *Ibid.*, p. 64.

construit à partir d'un objet du monde qui devient tout d'abord source d'obsession pour un sujet¹ :

Apercevoir, imaginer et manipuler une forme : ces gestes sont au cœur de la réflexion menée dans cet essai sur les modalités d'apparition de la figure. Comme ces gestes l'indiquent, la figure n'existe pas en soi, elle n'est jamais que le résultat d'un travail, d'une relation, voire d'une projection. C'est une forme dont on s'empare et que l'on manipule. Elle est, pour cette raison, un signe d'un grand dynamisme. Elle tire à soi et attire. Elle est ce quelque chose dont on se fait une idée, et qui, du même coup, s'inscrit dans des entreprises de compréhension et d'interprétation.²

La figure prend forme tout au long d'un récit et nécessite l'implication d'un sujet qui peut la faire évoluer. Bien que Bertrand Gervais ne partage pas certaines conceptions de la théorie de la figure d'Erich Auerbach (théorie d'inspiration théologique), il insiste aussi sur l'absence d'une partie de la figure, sur son être potentiel. En effet, Auerbach fait de la figure une relation entre un événement historique qui s'est produit et son interprétation prophétique dont la réalisation est absente mais certaine. Bertrand Gervais construit la même valeur mais à partir du rapport entre le texte et les préfigurations que le lecteur possède et qui lui sont nécessaires pour construire la figure. Il prend l'exemple des personnages dont les corps ne sont pas « vus » par le lecteur qui ne peut que les reconstruire à partir du texte et des préfigurations qu'il possède. Ainsi, la deuxième partie de l'interprétation figurale est affirmée par le langage mais ne se présente pas directement au regard du lecteur, d'où son nécessaire investissement dans l'élaboration de celle-ci.

La fascination et l'obsession ne constituent cependant que le point de départ, ils ne sont le fruit du travail que d'un premier personnage conceptuel³ créé par Bertrand Gervais : le museur. À ses côtés évoluent deux autres personnages conceptuels : le scribe (qui met en forme la figure) et l'interprète (qui lui donne du sens) :

¹ C'est en cela que Bertrand Gervais se distingue de la pensée de Lyotard qui conçoit, dans *Discours, Figure*, la figure comme « matrice », structure pré-requise pour créer la figure. Bertrand Gervais effectue la démarche inverse en partant de la perception d'un objet du monde : « Les trois figures de Lyotard partent d'une figure-trace ou figure-image et remontent jusqu'à la « matrice », dont on peut inférer qu'elle lui a donné naissance. Le visible n'y est qu'un point d'arrivée, tandis qu'il est posé ici comme un point de départ, prétexte à des modalités d'appropriation, plutôt que de rationalisation. », Gervais, Bertrand. *Figures, Lectures, Logiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 67.

² *Ibid.*, p. 31.

³ Bertrand Gervais se fonde sur le travail de Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : Minuit, 1991. Il les définit ainsi : « Les personnages conceptuels sont des fonctions incarnées dans des formes complexes qui permettent d'en expliquer les qualités. [...] Ils sont une fiction théorique qui permet de présenter sous forme de fable notre rapport aux textes. », Gervais, Bertrand. *Figures, Lectures, Logiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 45-46.

La figure se présente donc à la fois comme trace, objet de pensée et ensemble de savoirs. Je reprendrai cette triple perspective de description dans ma définition de trois personnages conceptuels : ceux de scribe, de museur et d'interprète. Ces personnages permettent en effet de décrire la relation complexe qui se déploie au contact d'une figure. Le scribe illustre la relation singulière qui se développe quand une pensée quitte le domaine du possible pour s'actualiser ; le museur, le travail de l'imagination, nécessaire à toute pensée et au déploiement d'une figure ; et enfin l'interprète, le travail d'élaboration de significations complexes effectué à partir de ce matériau.¹

La figure, telle que la présente Bertrand Gervais, s'apparente à un dispositif², elle est le fruit d'une « expérience³ » qui implique obligatoirement un sujet. Chaque objet du monde peut devenir une figure, et tout personnage est, toujours selon Bertrand Gervais, une figure en puissance à laquelle il manque une dimension symbolique⁴.

Les figures présentes dans les œuvres du *corpus* sont justement construites à partir de personnages devenus objets d'obsession à l'identité mouvante à cause d'un triple dysfonctionnement dans leur être-au-monde, dans leur mode d'expression et dans leur mode de communication. C'est la combinaison de leur statut de figure et du triple dysfonctionnement dont ils souffrent qui font d'eux des « inquiétudes bringuebalantes ».

1. Des « inquiétudes bringuebalantes » : des personnages à la dérive

1.1. **Impossibilité d'être au monde**

Il est possible de regrouper les personnages selon la manière dont leur dysfonctionnement est représenté. En effet, leur impossibilité de prendre activement une place dans le monde où ils vivent n'est pas attribuée aux mêmes raisons et ne se développe pas dans les mêmes circonstances. Certains souffrent d'une forme d'effacement progressif, aussi bien physiquement que symboliquement. Ils ne parviennent pas à adopter une posture active, ce sont des ombres. D'autres n'ont jamais vraiment eu une existence à part entière, ils sont en

¹ *Ibid.*, p. 32-33.

² Un parallèle peut être construit entre les personnages conceptuels de Bertrand Gervais et les trois dimensions du dispositif de Philippe Ortel : le scribe évoluerait au niveau technique, le museur au niveau pragmatique et l'interprète au niveau symbolique.

³ « Mon parti pris est de traiter la figure comme une expérience. Une relation au monde et à ses signes. », Gervais, Bertrand. *Figures, Lectures, Logiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 38.

⁴ *Cf. infra.*

marge du monde depuis leur naissance, ce sont des *Oubliés de Dieu*¹. Les derniers peuvent être qualifiés de « serpillières en lambeaux », expression employée par Zeina en parlant d'elle-même. Ils pensaient avoir une identité stable et une place fixe dans la société, mais tout est remis en cause par l'attentat. Quoi qu'ils fassent, ils sont rejetés de l'environnement dans lequel ils évoluaient.

1.1.1. Les ombres

Son visage le fixait depuis le miroir de la salle de bains : des cheveux châtain dégarnis, une barbe discrète couvrant une mâchoire proéminente, des vaisseaux éclatés dans son œil gauche, un sourire blême et lointain. Un joli tableau couvert de petites taches, comme une vieille pellicule crépitante. Remy baissa les yeux. Il était nu. Et de plus en plus mince. Ses muscles allongés ressortaient sous sa peau.²

His own face stared back at him from the bathroom mirror: thinning brown hair, faint beard over a jutting jaw, seams of blood in his left eye, and on his lips a distant, wan smile. And of course, the whole picture was covered with flecks, like a crackling old movie. Remy looked down. He was naked. He was getting thinner, lean muscles popping at the skin.³

Ce portrait abîmé de Remy transcrit une disparition corporelle progressive qui renforce l'effacement du personnage. En effet, les traces du vieillissement et de la maladie sont soulignées ici et donnent un caractère concret à la disparition de Remy. Il n'existe déjà plus pour son fils qui l'a déclaré mort, il mène une existence clandestine de policier en mission top secrète, il ne parvient à conserver aucune relation de proximité avec qui que ce soit et il finit par disparaître métaphoriquement en refusant de se réveiller dans son lit d'hôpital. De plus, il n'a aucun contrôle sur les événements de sa vie. Ses trous de mémoire l'empêchent d'être actif durant ses moments de conscience et le plongent plutôt dans la posture de spectateur de sa propre existence. Il se sent obligé de mettre des *post-its* dans ses poches ou bien sur sa table de nuit pour se rappeler de moralement bien agir. Au fur et à mesure de l'intrigue, il a l'impression d'être manipulé par un autre lui-même, un Remy diabolique qui torture des gens et qui monte des plans surnois pour obtenir ce qu'il souhaite. Il n'y a qu'à la fin qu'il investit positivement sa vie, et encore, par une posture de refus : il

¹ En référence au recueil de nouvelles d'Albert Cossery, *Les hommes oubliés de Dieu*, Paris : Joëlle Losfeld, 1941 (1927).

² Walter, Jess. *Le Zéro*, *op. cit.*, p. 84.

³ Walter, Jess. *The Zero*, *op. cit.*, p. 77.

agit en refusant d'agir. Ni mort, ni vivant, il ne prend part à aucun aspect de son existence, tout comme son *alter ego*, Jaguar.

De fait, celui-ci n'a été vu que par Remy et il ne possède plus aucune famille. Tous leurs rendez-vous se déroulent de nuit et il demeure insaisissable jusqu'à la fin, puisqu'il échappe à l'arrestation de la cellule fictive qu'il était censé diriger, ce qui lui permet de perpétrer l'attentat dans le métro. Il ne nous est jamais représenté dans la vie quotidienne et le lecteur n'a accès à ses pensées que lors de la dernière conversation qu'il a avec Remy. Il n'est pas plus actif que Remy puisqu'il se retrouve finalement manipulé par celui-ci. Jaguar, dont on ne connaît jamais le vrai nom, est un pion, un nom de code, une pièce nécessaire dans le plan des agences gouvernementales. Mais alors que Remy reprend le contrôle en refusant d'agir, Jaguar prend l'autre voie, celle de l'attentat-suicide.

Les vers de terre de Wajdî al-Ahdal partagent cette posture, puisqu'ils évoluent littéralement dans un entre-deux où ils ne sont ni vivants, ni morts. Ils sont soumis au pouvoir tyrannique d'al-Qahtâni al-Kabîr, puis d'al-Qahtâni al-Saghîr et enfin de l'imam Mut'ab. Ils vivent docilement et passivement dans cet état jusqu'à ce que le Philosophe parvienne à les secouer et trouve la solution pour leur permettre de remonter à la surface. L'issue proposée à ce récit proche du conte philosophique est beaucoup plus positive que chez Jess Walter, bien que la dimension merveilleuse du cadre narratif laisse supposer qu'une telle fin n'est possible qu'au sein de la fiction.

1.1.2. Les Oubliés de Dieu

Yachine, lui, en tant qu'habitant de la décharge, faisait partie des rebuts de la société, des déchets, de ce qui n'existe pas pour le reste du monde. D'ailleurs, c'est ce statut qui est mis en avant pour justifier son acceptation, et celle de ses camarades, face à la proposition d'Abou Zoubêir. La vie ne leur promet rien, ils n'ont aucune perspective dans ce monde. Ils ne peuvent trouver aucun travail, ils sont violentés lorsque ce n'est pas tués, parfois par leur propre famille. Tout au long de leur courte existence, ils ont fait ce qu'on attendait d'eux : ramener de quoi vivre à la maison, puis obéir aux plus forts. Même leur mort, ils la subissent puisque le détonateur est déclenché par inadvertance par Yachine, lorsqu'ils arrivent dans l'hôtel. Alors, le narrateur conclut, une fois que son parcours mémoriel est achevé, qu'il « attend toujours les anges », rappelant ainsi que sa conscience est coincée dans une zone grise où le temps ne compte pas et d'où il ne peut que contempler les vivants souffrir et répéter les mêmes erreurs. Dieu ne les a pas récompensés, il a continué de les oublier.

1.1.3. Les serpillières en lambeaux

C'est ainsi que Zeina commence le récit de son expérience en Irak après les attentats du 11 septembre 2001, récit qui devrait lui permettre de comprendre comment elle en est arrivée à cet état. Mais la conclusion rejoint l'introduction et elle ne parvient pas à dépasser ce constat, à recoller les morceaux d'elle-même. Son identité hybride ne tient plus. De plus, son statut de traductrice la pose en intermédiaire entre l'armée et la population, en spectatrice impuissante de cette guerre. Sa fonction même lui interdit d'agir et la pousse dans une posture passive. Lorsqu'elle finit par décider de rentrer à Détroit, elle est lessivée, il ne reste plus une once de dynamisme chez elle qui la pousserait à investir son retour. Elle ne se voit qu'errante, en attente de quelque chose qui ne viendra jamais :

Je suis arrivée à la maison et j'ai pris un bain. La poussière de mon chagrin ne s'est pas évacuée avec le savon dans la bonde de la baignoire. Elle a adhéré à mon corps pour former un double fidèle, un double qui restera à mes côtés pour parfaire mon éducation, qui m'accompagnera quand je conduirai ma voiture et regarderai les gens manger, faire des achats, rire et devenir obèses. Tous ceux-là ne savent pas ce qui m'est arrivé. Ce qui continue de nous arriver, là-bas. Ils ignorent que nos jeunes ne sont que des numéros muets qui avancent en portant leurs épitaphes.

Je ne pense pas avoir besoin d'aller dans une clinique de soutien psychologique comme ceux qui reviennent d'Irak. Mon chagrin me soigne et m'enveloppe de sa compassion. [...] J'ai fourré mon uniforme kaki dans un sac et l'ai jeté dans la poubelle. Je ne ferais pas pousser de basilic dans un casque [...].¹

وصلت إلى البيت واغتسلت. لم يسقط غبار الشجن في فوهة البانيو ويذهب مع الصابون. ظلّ عالقاً بي مثل قريني. سيبقى معي يكمل تربيتي. يرافقتني عندما أسوق سيّارتي وأتفرج على الناس يأكلون ويشترون ويضحكون ويسمنون. لا يعرف هؤلاء ما جرى لي. ما يجري لنا في تلك البلاد. لأولادنا أرقام صماء تحمل شواهدا وتتقدّم.

لا أظنّ أنني أحتاج مصحّحة نفسية مثل العائدين من العراق. شجني يداويني ويترقّق بي. [...] وضعت بدلتي الخاكية في كيس ورميتها في برميل المطبخ. لن أزرع في الخوذة ربحاناً.²

L'omniprésence de son chagrin, ajoutée aux tournures négatives de certaines phrases (« Je ne pense pas » (لا أظنّ), « je ne ferai pas » (لن أزرع)) nous indique que la narratrice est

¹ Kachachi, Inaam. *Si je t'oublie, Bagdad*, op. cit., p. 221.

² كحه جي، إنعام. *الخفيّة الأميركية*، ص. 195.

soumise aux pouvoirs stupéfiants de son chagrin, ici personnifié. Elle se perçoit en dehors de la société puisqu'elle « regardera » les autres vivre au lieu de vivre elle-même.

Plusieurs personnages se retrouvent dans cette situation, passant brutalement d'une position claire à un vide identitaire. Keith revient de manière automatique auprès de sa femme et de son fils juste après les attentats. Mais il ne parvient pas à se reconstruire et se réfugie dans le poker. Souvent absent, il ne reconstruit pas vraiment sa famille et ne reprend pas de travail. Il se plonge dans l'instant du jeu, sans se projeter. Certes, il a survécu aux attentats, mais il ne peut s'empêcher de les revivre, comme en témoigne la structure globale du récit qui s'ouvre sur lui quittant les lieux de l'événement et se ferme sur la même scène. Il partage cette situation avec un autre personnage du roman, David Janiak, l'Homme qui Tombe, dont le reste de la vie n'est présentée succinctement qu'à sa mort. De par ses performances, il n'existe qu'en suspens, que dans la répétition de la chute, et dans ce que les passants font de lui. Toutefois, à l'inverse de Remy ou de Zeina, il agit. Il choisit une forme artistique d'action qui possède une certaine force. Mais cela ne l'empêche pas d'avoir quelques difficultés à être au monde, car son rôle, son personnage, prend le dessus sur l'individu, Janiak, et l'engloutit.

Les personnages du roman de Laila Halaby voient toute leur vie s'effriter du jour au lendemain. En effet, ces deux protagonistes sont construits dans une vie d'immigrés intégrés quelque peu illusoire, et cette illusion explose avec les attentats. Jassim devient l'objet de suspicions de la part de ses collègues, clients et autres passants, et Salwa se retrouve face à une femme qui refuse de travailler avec elle à cause de ses origines. Leur couple et leur stabilité explosent, ils ne sont plus chez eux nulle part et n'appartiennent plus à aucune communauté. Ils sont représentés comme étant incapables de réagir face à cela : Jassim ne cesse de répéter à Salwa que tout cela passera et que les États-Uniens ne peuvent pas juger les gens selon leur origine, jusqu'à ce qu'il perde son travail et fasse l'objet d'une enquête fédérale. Salwa est plus révoltée par la situation et sait qu'elle doit faire quelque chose mais elle effectue les mauvais choix, ce qui provoque sa fausse couche puis la jette dans les bras d'un amant qui finira par la battre presque à mort. Aucun de ces personnages n'investit de manière active et positive sa vie après l'attentat. Ils subissent les conséquences de l'événement qui fait exploser leur existence et leur identité, sans être en mesure de les reconstruire.

1.2. Incapacité à s'exprimer

Le pouvoir stupéfiant de l'événement prive sa victime d'une de ses facultés fondamentales, celle du langage. Détoç rappelle l'enjeu principal qui se trouve dans la perte du langage, celui d'un retour au chaos accompagné d'une incapacité à demander de l'aide :

Perdre le langage, en effet, c'est faire « l'expérience où nos limites et notre mort se confondent pour la première fois ». C'est retourner à l'état *d'infans* – l'enfant, en latin, est celui « qui ne parle pas » ; il n'a pas de statut social défini. Ou bien c'est anticiper le mutisme du cadavre. Pour l'homme civilisé, en tout cas, c'est en quelque sorte éprouver la menace d'un retour à l'état chaotique de nature, où, tel un animal, il n'émettrait plus que des sons inarticulés. C'est quitter, même pour un court instant, la civilisation et se retrouver bloqué, bouche bée, muré dans un état qui frise l'autisme – *médusé*.¹

Les difficultés à être-au-monde traduisent la dimension spatiale de cet état, l'isolement, l'emmurement des personnages dont la dimension chaotique de leur situation est projetée sur le paysage souvent urbain, qui se transforme en un labyrinthe en ruine. Viennent alors s'ajouter des dysfonctionnements dans leur usage du langage articulé qui ne leur permettent pas d'exprimer ce qu'ils ont au fond d'eux et qui constitue pourtant une manière de faire face à l'événement.

Dans le roman de Jess Walter, le couple de partenaires que forment Remy et Paul Guterak met en avant cette difficulté. Remy est un personnage silencieux à cause de ses trous de mémoire qui l'empêchent de trouver quoi dire car il ne se souvient pas de ce qui a déjà été dit². Il est coincé dans un mutisme qui l'opresse mais auquel il ne peut échapper, alors que Guterak est atteint d'une logorrhée exaspérante pour son partenaire comme pour sa femme. En effet, Guterak ne cesse de raconter son histoire, sa version de l'événement, qui ne nous apprend jamais rien sur les faits, mais qui rapporte ses sentiments, ses émotions, la manière dont lui a vécu les attentats. Toutefois, le lecteur finit par apprendre que ce récit qui revient régulièrement est un mensonge que Paul raconte et se raconte car il ne peut accepter la peur qui l'a envahi ce jour, il éprouve de la honte face à sa réaction. Dès lors, cette histoire ne peut lui permettre de dépasser sa situation, elle participe plus à consolider son emmurement et à l'empêcher de pouvoir vraiment s'exprimer. Cette forme de silence imposée se répercute

¹ Détoç, Sylvain. *La gorgone Méduse*, op. cit., p. 202.

² "Remy wanted to say something, about them, or her, but he found it impossible because he had no idea what had already been said.", Walter, Jess. *The Zero*, op. cit., p. 146.

« Il eut envie de parler *d'eux, d'elle*, mais il en fut incapable car il n'avait aucune idée de ce qui avait déjà été dit. », Walter, Jess. *Le Zéro*, op. cit., p. 148.

lorsqu'il décroche un contrat pour un *Tribute* où il pense avoir été invité pour faire partager son récit, mais il s'avère que la production n'est intéressée que par son image et ce qu'elle peut en faire. Il lui est donc interdit de parler. De fait, Paul, comme Remy, ne peut s'exprimer, bien que cette impossibilité soit représentée de manière différente. Ni le silence, ni la parole ne semblent offrir un moyen efficace pour sortir de cet état.

Nous trouvons d'autres personnages soumis au silence, ou tout du moins à un silence concernant l'événement. Dans le roman de Don DeLillo, *L'homme qui Tombe* a choisi la performance artistique et ne s'est jamais prononcé ni sur les attentats, ni sur son projet. Toutefois, cette autre forme d'expression n'est pas représentée comme plus efficace puisqu'il ne cesse de rejouer toujours la même scène renvoyant à l'événement et meurt avant d'être passé à autre chose¹. Keith n'est pas plus bavard, même lorsqu'il est avec Florence, l'autre survivante. Leurs paroles ne semblent pas leur apporter le réconfort ni le soulagement nécessaire, et leur relation prend fin non pas sur une discussion, mais après qu'ils ont regardé ensemble les images de l'attentat. Quant à Lianne, elle a choisi de créer un atelier d'écriture mais elle ne fait que l'animer, elle en est le témoin, mais pas actrice. Enfin, Justin, le fils de Lianne et Keith, invente un langage codé avec ses voisins, qui leur permet de réinventer l'histoire, puisqu'ils estiment que Ben Laden (devenu Bill Lawton) doit venir et que les tours ne se sont pas effondrées.

Une autre forme de silence touche la narratrice de *Si je t'oublie, Bagdad*. Elle est déjà privée d'une parole qui lui soit propre de par son travail, mais elle cherche dans l'écriture sur son ordinateur un moyen de dire ce qu'il y a en elle. Ce projet d'écriture constitue le point de départ du roman, et l'accompagne aussi durant tout son séjour en Irak. Elle s'invente même une sorte de double, « la romancière », qui apparaît seulement lorsque Zeina ne peut plus assumer l'image qu'elle a d'elle-même ou bien quand l'écriture devient souffrance. Elle tente alors de se rassurer en créant une distance par rapport à elle-même grâce à la romancière :

J'ai laissé à la romancière le soin de décrire dans son style fleuri ce qui s'était passé lors de cette perquisition bidon. Je lui ai cédé ma place devant l'écran de l'ordinateur et lui ai abandonné le clavier. Je voulais voir la scène de loin, prendre du recul par rapport au texte afin

تركت للمؤلفة أن تصف، بأسلوبها المنمق،
ما دار في تلك المdahمة الشكلية. قمت من أمام
الشاشة وأخليت لها لوحة الأحرف. أردت أن أتفرج
على المشهد من خارج النص، أقوم بدوري الحقيقي

¹ Lorsque Lianne effectue quelques recherches sur le personnage, elle tombe sur des suppositions concernant sa mort : un problème cardio-vasculaire, mais il était suspecté de prendre des drogues suite à une dépression chronique.

de me concentrer sur mon rôle qui, croyez-moi, était autrement plus difficile que de disposer des mots sur une page. Soulagée de voir que je m'étais retirée, elle a commencé à écrire...¹

الذي هو أبعد من صفّ الكلام. واستراحت هي
لانسحابي وبدأت تكتب [...] ²

La romancière est présentée comme une rivale sans cœur, qui finalement n'a jamais la parole. Mais les passages, comme celui-ci, où elle intervient, offrent une pause dans le récit, et une distanciation par rapport à l'intrigue. Le champ lexical du théâtre est construit ici à travers des termes comme « scène » (المشهد), « texte » (النص), « rôle » (دوري) et souligne cette distanciation et dépossession que ressent la narratrice. Cependant, le passage de relais de Zeina à la romancière illustre la difficulté pour le personnage présenté comme étant directement impliqué dans la scène, d'en effectuer lui-même le récit. Le *testis* transmet son pouvoir à *l'auctor*³. Zeina ne peut s'exprimer par sa propre voix, elle utilise celle de la romancière ou bien de sa grand-mère. De plus, ce projet mémoriel échoue puisqu'elle ne parvient pas à investir sa vie lors de son retour à Détroit.

Un autre roman sur les attentats du 11 septembre 2001 traite la question des dysfonctionnements d'expression de manière complexe. Il s'agit d'*Extrêmement fort et incroyablement près* de Jonathan Safran Foer. Il relate l'histoire d'Oskar, un petit garçon qui a perdu son père lors du 11 septembre 2001. Pour tenter d'effectuer son deuil, il décide de se lancer à la recherche de la dernière personne qui a vu son père, avec pour seul indice son nom : Black. Il recense alors tous les Black de New York et entame sa quête. Lors de celle-ci, il va rencontrer sans le savoir son grand-père, Thomas, emblème du silence traumatique. En effet, après les bombardements de Dresde au cours desquels il a perdu la femme qu'il aimait, Thomas a perdu petit à petit l'usage de la parole. Lorsqu'il rencontre Oskar, il ne communique plus que par écrit et par gestes. Le roman ne rapporte pas seulement leur histoire, il utilise également diverses techniques d'expression pour pointer les manques, les limites du langage dans de telles situations. Le lecteur se trouve ainsi confronté à des images, dessins ou photographies, à des jeux typographiques qui ne viennent jamais illustrer le récit, mais sont bien partie prenante de celui-ci⁴. L'insertion d'un *flipbook* à la toute fin du roman,

¹ Kachachi, Inaam. *Si je t'oublie Bagdad*, op. cit., p. 125.

² كچه جي، إنعام. الحفيظة الأميركية، ص. 112.

³ Cf. Première partie, chapitre 1.

⁴ Arin Keeble propose une interprétation quelque peu différente de l'usage des images dans le roman de Jonathan Safran Foer. Alors que nous concevons le rapport entre texte et image comme deux manières distinctes

représentant la remontée, dans le temps et dans l'espace, d'un homme qui s'est jeté du haut d'une des tours, donne ainsi le dernier mot aux images qui réalisent ce qu'Oskar souhaite le plus au monde mais qui ne pourra jamais se produire : faire en sorte que les attentats n'aient jamais eu lieu. La scène finale du livre expose un échange entre Oskar et sa mère au cours duquel Oskar explique qu'il a essayé d'aller mieux et de faire son deuil mais que c'est trop dur. Sa mère, calme, accueille avec bienveillance la peine et le désespoir de son fils et lui confie le contenu de son dernier échange avec le père d'Oskar. Une fois seul dans son lit, Oskar tombe sur ce qui lui sert de journal et qu'il a intitulé « Trucs qui me sont arrivés » (*Stuff that Happened to Me*). Il décide de réaliser concrètement ce qui ne peut pas se produire en découpant toutes les pages de son journal et en les recollant dans l'ordre inverse. À partir de ce travail, il s'imagine l'histoire de son père à l'envers, le faisant quitter son travail à reculons, jusqu'à la veille où il lui a raconté une histoire. Le dernier mot du livre est « *safe* », être en sécurité. Ainsi, le découpage et le collage de son journal lui ont permis de réaliser de manière imaginaire ce qu'il n'est pas parvenu à faire tout au long du roman : retrouver son père et se sentir à nouveau en sécurité. Le *flipbook* inséré à la suite de ce mot représente donc cette remontée d'un corps flottant dans les airs. L'image finale est coupée en deux verticalement, la moitié gauche occupée par une partie d'une tour intacte, la moitié droite représentant un ciel vide. Ainsi le *flipbook* vient-il compléter l'action d'Oskar, donner forme à ce qui est

d'approcher ce qui résiste au langage, c'est-à-dire l'événement, Arin Keeble met en avant le besoin éprouvé par Oskar de narrativiser les images qu'il insère. Les images sont commentées par Oskar et ne sont pas autonomes. Arin Keeble fait également appel à un autre critique, Mitchum Huehls, et le rejoint sur la question de la performativité du *flipbook*, venant allégoriser le besoin national de revenir en arrière pour être en mesure de prévoir les attentats : "Oskar's desperate wish to go back in time can't necessarily be related to a need to look back for origins or political context in regards to 9/11, but it can perhaps be related to the much discussed national fantasy of wanting to go back to the day before, to be prepared, a desire felt by many immediately, which subsequently gave way to a desire to understand why, nationally, America was not prepared – a desire that eventually led to the *9/11 Commission Report*. Furthermore, Oskar's compulsion to act, to embark on his quest, also allegorically reflects ideas of America's need to act in order to preempt further attacks [...]. Mitchum Huehls argues that the flipbook is an embodiment of a "performativity" that is a major function of the text as a whole, and describes the novel as "performatively coextensive with Oskar's journal."", Keeble, Arin. *The 9/11 Novel*, Jefferson: McFarland & Company, 2014, p. 59. Nous sommes d'accord sur la dimension performative du *flipbook*, mais plus sceptique sur son extension à tout le roman. Bien qu'il y ait effectivement une mise en abîme de l'activité d'écriture entre le roman de Jonathan Safran Foer et le journal d'Oskar, la performativité de celui-ci relève plus du désir d'Oskar que d'une réelle efficacité.

« Le souhait désespéré d'Oskar de revenir en arrière n'est pas forcément à relier à un besoin de se pencher sur les origines ni sur le contexte politique du 11 septembre 2001, mais il peut éventuellement être relié à la très discutée fantaisie nationale de la volonté de revenir au jour précédent, d'être préparé, un désir ressenti immédiatement par beaucoup de gens, qui par conséquence a abouti à un désir de comprendre pourquoi, au niveau national, les États-Unis n'étaient pas préparés – un désir qui finalement a mené au compte-rendu de la commission sur le 11 septembre 2001 [*9/11 Commission Report*]. De plus, l'obsession d'Oskar d'agir, de s'embarquer dans sa quête, reflète également de manière allégorique l'idée du besoin des États-Unis d'agir dans le but de prévenir d'autres attentats [...]. Mitchum Huehls soutient que le *flipbook* incarne une « performativité » qui constitue une fonction majeure du texte dans son intégralité, et il décrit le roman comme étant « de manière performative, coextensif au journal d'Oskar. », nous traduisons.

impossible, clôt le roman sur le vide et pointe l'incapacité des personnages à exprimer ce qu'ils ressentent.

La perte du langage articulé qui accompagne la pétrification des personnages face à l'événement constitue ainsi un objet de la fiction¹ et contamine les relations qu'ils pourraient entretenir entre eux.

1.3. Inaptitude à communiquer

L'échec de l'écriture se double d'un échec dans la communication. Chez Yasmina Khadra, l'omniprésence de l'incompréhension, aussi bien dans les propos de Sihem que dans les pensées d'Amine souligne l'importance du dysfonctionnement dans leur mode de communication qui s'étend à d'autres personnages :

À quoi sert le bonheur quand il n'est pas partagé, Amine, mon amour ? Mes joies s'éteignaient chaque fois que les tiennes ne suivaient pas. Tu voulais des enfants. Je voulais les mériter. Aucun enfant n'est tout à fait à l'abri s'il n'a pas de patrie... Ne m'en veux pas.

Sihem.

La feuille m'échappe, me tombe des mains. D'une secousse, tout s'effondre. Je ne retrouve nulle part la femme que j'ai épousée pour le meilleur et pour toujours, qui a bercé mes plus tendres années, paré mes projets de guirlandes étincelantes, comblé mon âme de douces présences. Je ne retrouve plus rien d'elle, ni sur moi, ni dans mes souvenirs.²

Cette lettre que Sihem a envoyée à son mari juste avant de passer à l'acte est la seule trace de sa voix. Cet aveu d'outre-tombe suggère aussi que Sihem était incapable de s'exprimer, de révéler ses sentiments ni ses pensées à Amine de son vivant. Ainsi, elle ne lui a même pas donné une chance de chercher à comprendre, le dysfonctionnement dans le mode d'expression s'est alors combiné au dysfonctionnement dans le mode de communication.

Nous retrouvons cette incompréhension, ces échanges manqués, dans tous les romans du *corpus*. Les personnages tentent d'entrer en relation sans y parvenir. Dans le roman de Jess Walter, Remy est de plus en plus seul, d'une part à cause de sa mission top secrète, mais aussi parce qu'il est incapable d'instaurer une relation de confiance. Chacun des membres de la

¹ Cf. Deuxième partie.

² Khadra, Yasmina. *L'attentat*, *op. cit.*, p. 74.

cellule terroriste recrutée par Remy est isolé, c'est le principe même de l'organisation : personne ne connaît l'intégralité des membres de la cellule. De plus, chacun pense être le seul agent infiltré du groupe qui n'est pourtant composé que de ces personnes.

Ainsi, le regard de Méduse transforme les personnages non plus en statues, mais en « inquiétudes bringuebalantes », en entités à la fois pétrifiées et en mouvement, qui deviennent source d'obsession, des figures. Celles-ci sont de deux ordres : il y a des figures de terroristes et des figures de victimes. Une étude de quelques cas emblématiques tirés du *corpus* permettra de mettre en relief l'agencement des différents éléments qui font de certains personnages des figures soit de victimes, soit de terroristes.

2. Figures de terroristes : Jaguar, Muhaymen, Ahmad, Sihem, Yachine

Se basant sur les travaux de James Phelan¹, Bertrand Gervais explique sa vision du personnage comme figure déchue (ou bien en puissance) car il partage les mêmes caractéristiques que la figure, sans la dimension symbolique :

Figures et personnages participent d'une même réalité imaginaire. Les mécanismes au cœur même de leur développement sont à l'œuvre aussi dans la création des personnages, simplement sous une forme restreinte. Ces derniers sont des figures qui n'ont pas encore été exposées à un véritable processus d'appropriation ; ce sont des figures en devenir.²

Ainsi, la transformation d'un personnage en figure dépend de l'investissement que le lecteur ou bien un autre personnage projette sur lui. Cette projection, cet investissement construisent la dimension symbolique de la figure. Nous avons déjà mentionné la distinction que fait Erich Auerbach entre figure et allégorie et nous pouvons la compléter en précisant que l'allégorie est une incarnation figée d'un concept ou d'une abstraction, et ne dépend

¹ Bertrand Gervais se base sur les travaux de James Phelan exposés notamment dans *Reading People, Reading Plots*, Chicago: The University of Chicago Press, 1989. Il explicite le lien entre personnage et figure de la manière suivante : « La figure possède des dimensions équivalentes. Elle ressemble à quelque chose que le sujet reconnaît d'emblée, elle a donc une dimension mimétique, que cette ressemblance soit d'origine iconique ou dépende de conventions. Si elle tire son origine d'une œuvre, elle en porte la marque, elle possède des traits qui lui assurent sens et valeur. C'est sa fonction thématique. Elle est un signe, un objet de pensée et, en ce sens, une création de l'esprit, ce que représente la dimension synthétique. La figure possède cependant une quatrième dimension qui subsume les premières, et c'est sa dimension symbolique. Elle est pour le lecteur, pour tout sujet, un objet d'investissement et le résultat d'un processus d'appropriation. Elle existe uniquement intégrée à une dynamique où elle est à la fois foyer de l'attention et principe permettant à des significations de s'imposer et à des interprétations de se déployer. » Gervais, Bertrand. *Figures Lectures, op. cit.*, p. 164-165.

² *Ibid.*, p. 165.

d'aucun investissement subjectif. Les figures de terroriste et de victime que nous allons étudier sont fluctuantes, mouvantes, dynamiques. Cette dimension symbolique est alors le fruit de l'activité des personnages conceptuels définis précédemment, ce qui signifie que pour qu'un personnage devienne une figure, il faut qu'il soit l'objet d'une obsession qui engendre un travail d'imagination, puis que sa forme scripturale soit élaborée pour qu'enfin une valeur lui soit attribuée.

Muhaymen, Jaguar, Ahmad, Sihem et Yachine, tous issus de différents romans du *corpus*, partagent des caractéristiques communes qui en font des figures de terroristes. Jaguar est présenté comme un États-unien d'origine arabe, instruit et immigré aux États-Unis. On nous précise également qu'il aurait probablement perdu un fils dans la première guerre du Golfe. Muhaymen, lui, est présenté comme un homme brisé par la prison. C'est un patriote qui semble lutter pour sa propre dignité et pour la dignité de sa communauté. Il pourrait presque être le fils de Jaguar. Ahmad est un Arabe-Américain en construction. Le récit nous le présente pendant son adolescence, à la fin de ses études secondaires. Il ne sait pas ce qu'il va faire de sa vie ni réellement qui il est. Sa rigueur morale le place en marge du reste des jeunes de son âge et le pousse vers un groupe terroriste qui va chercher à le façonner. Quant à Sihem et Yachine, ils sont tous deux figures du terroriste absent, la figure investie par les autres personnages chez Yasmina Khadra ; par le lecteur chez Mahi Binebine. L'une est l'objet de discours et est réduite au silence dès le début du roman, l'autre prend en charge la narration mais à partir du royaume des morts.

Tous sont entourés d'une aura de mystère et d'inaccessibilité : Remy est le seul à avoir rencontré Jaguar, alors que Muhaymen doit se cacher à cause de son appartenance à l'armée du Mahdi. Zeina ne sait jamais si elle va le voir ou pas, et n'a vraiment partagé que quelques jours avec lui en Jordanie. Ahmad est présenté comme un marginal silencieux que personne ne parvient à cerner. Le statut de morts de Sihem et Yachine en fait des êtres essentiellement mystérieux puisqu'ils appartiennent au monde d'où l'on ne revient pas. Ils nous sont également présentés comme des êtres blessés, qui cherchent le moyen le plus juste pour exprimer leur révolte. Ils espèrent encore que les choses puissent changer, qu'il faut et qu'il est possible d'agir, mais ils finissent tous désabusés.

Nous avons, dans les différences entre ces personnages, accès à de multiples visions, stéréotypes au sens général du terme, de ce qu'est un terroriste, et ces stéréotypes constituent un point de départ qui est remis en question par la fiction.

2.1. Jaguar : une silhouette

Jaguar apparaît six fois¹ dans le texte et fait l'objet d'une réunion au sein de l'équipe de Remy, lorsque Dave décrit le fonctionnement de la cellule terroriste fictive². Ses apparitions rythment le roman et donnent lieu chaque fois à une double interprétation : soit il possède une existence à part entière, soit il s'agit d'une facette du personnage de Remy qui s'est dédoublé. Les conversations qu'il a avec celui-ci apportent souvent un commentaire sur la situation ou une forme d'explication. Leurs entretiens forment une sorte de pause dans l'enquête de Remy et offrent une mise à distance de l'intrigue principale, permettant à Remy de réaliser son introspection. L'objet de leurs échanges est toujours dirigé vers l'état d'esprit de Remy, jamais vers celui de Jaguar.

De plus, nous ne connaissons pas son véritable nom, seulement le nom de code qui lui a été attribué, et mises à part les informations fournies par Dave (qui ne reposent que sur des rumeurs et ne semblent pas avoir été vérifiées), nous ne savons rien de la vie de Jaguar ni de sa situation. Il est une ombre, une silhouette.

Il est la figure par excellence du terroriste dans le roman de Jess Walter car il est avant tout l'objet d'une obsession de la part de Remy et de ses coéquipiers, et il finit tout de même par commettre un attentat-suicide. Il nous est présenté comme le cerveau, le leader de la cellule terroriste. À cela s'ajoute le fait qu'il est une construction (activité du scribe) de Remy : Jaguar prend conscience à la fin qu'il a été manipulé et trahi par Remy. Sa posture de leader de la cellule terroriste est une élaboration des agences gouvernementales. Enfin, le travail d'interprétation est effectué par les médias, lorsqu'ils abordent la question de l'attentat commis par Jaguar. Nous constatons qu'au niveau intradiégétique, Jaguar est la figure du terroriste. Or, cette obsession est transmise au lecteur par le caractère mystérieux du personnage : nous n'en savons pas plus que Remy sur Jaguar. Cependant, le travail d'interprétation effectué au niveau extradiégétique nous pousse à interroger l'attribution du nom de terroriste à celui-ci.

¹ Walter, Jess. *The Zero*, op. cit., p. 74-127-221-289-309-320 / Walter, Jess. *Le Zéro*, op. cit., p. 81-129-217-279-298-308.

² Walter, Jess. *The Zero*, op. cit., p. 309 / Walter, Jess. *Le Zéro*, op. cit., p. 298.

2.2. Muhaymen : un fantôme

Tout comme Jaguar, Muhaymen fait de brèves apparitions dans le roman d'Inaam Kachachi¹, il ne fait pas partie du quotidien de Zeina, mais il devient une obsession pour elle. Il se cache à cause de son appartenance à l'armée du Mahdi dont il devient le symbole. Cette symbolique le transforme en obsession également pour l'armée états-unienne, dont les descentes nocturnes pour effectuer des arrestations sont la preuve : il représente ce terroriste non-identifié que craint l'armée.

Tout comme Jaguar, nous avons très peu d'informations sur lui, seulement ce que peut apprendre Zeina. De plus, la relation qu'il entretient avec la narratrice le pose comme son adversaire : l'amour et la haine se mêlent dans un rapport homme/femme qui accentue les caractères strictement opposés : Muhaymen est l'opposé de Zeina sur tous les plans.

Une aura de mystère entoure le personnage de Muhaymen, comme le personnage de Jaguar : avant que Zeina ne le rencontre, le narrateur adopte le point de vue de son jeune frère, Haydar, pour présenter Muhaymen, qui a été emprisonné en Iran, comme le frère de lait de Zeina². Le fait que l'arrivée du personnage soit préparée par les propos d'autres personnages participe à créer une certaine curiosité chez le lecteur et en fait le résultat du travail du scribe. De plus, Zeina rencontre tout d'abord le frère de Muhaymen, qui nous est présenté comme beaucoup moins imposant : il ne participe pas à la lutte, il boit beaucoup et cherche à quitter le pays. La médiocrité du personnage d'Haydar³ contraste avec l'austérité de Muhaymen, et ainsi la renforce.

¹ كحه جي، إنعام. الحفيضة الأميركية، ص. 125.

Kachachi, Inaam. *Si je t'oublie, Bagdad, op. cit.*, p. 139-204 : à Amman et chez Rahma.

² " إنه لا يأمن لأحد، ولا حتى لمهيمن الذي عاد من الأسر شخصاً آخر. كان يجمع التسجيلات النادرة لبيلي هاليداي وينام محتضناً الترانزستور وإذاعة إف. إم. حين تأكدوا أنه أسير في إيران، لم تمتد يد إلى كاسيتاته لثلاث سنوات. حفظتها طاووس في كرتونة تحت سريرها، وامتنعت عن بيعها في أسوأ الظروف. ولما عاد أخرج الكرتونة إلى الخرابه وصب فيها الكاز وأحرقها أمام الجميع. شاخ مهيمن قبل أوانه. عجوز في الأربعين. " كحه جي، إنعام. الحفيضة الأميركية، ص. 78.

« Et puis, impossible de faire confiance à quiconque, même à Muhaymen, son frère rentré de captivité complètement transformé. Avant, il collectionnait les enregistrements rares de Billie Holiday, et à l'heure de se coucher, il prenait sa radio dans ses bras pour s'endormir au son de la FM. Quand ils ont eu la confirmation qu'il avait été fait prisonnier en Iran, ils se sont abstenus, trois ans durant, de toucher à ses cassettes. Taous les gardait dans un carton sous son lit, et même au pire de la crise, elle a refusé qu'on les vende. À son retour, il a sorti le carton de sous le lit et l'a emporté à la décharge, puis il a versé de l'essence dessus et y a mis le feu devant tout le monde. Muhaymen a vieilli avant l'heure : c'est un vieillard d'une quarantaine d'années. », Kachachi, Inaam. *Si je t'oublie, Bagdad, op. cit.*, p. 85-86. Ces pensées sont celles d'Haydar, ce personnage qui est inadapté à la société dans laquelle il vit, et qui souhaiterait pouvoir partir aux États-Unis.

³ كحه جي، إنعام. الحفيضة الأميركية، ص. 79-78.

Kachachi, Inaam. *Si je t'oublie, Bagdad, op. cit.*, p. 85-87.

Muhaymen est un personnage qui ne fait aucune concession, fermé, qui ne se livre pas. Il est surtout constitué de l'image qu'en construit Zeina, ainsi que des propos que les autres tiennent sur lui. Zeina finit par trancher sur ce que représente Muhyamen : il est un terroriste. Mais l'expérience de celui-ci dans les prisons iraniennes et le discours patriotique qui lui est attribué suggèrent une certaine ambivalence dans la figure, un possible retournement.

2.3. Ahmad : un mur

La narration, dans le roman de John Updike, nous donne accès au regard que le jeune Ahmad jette sur le monde ainsi qu'au regard que les autres personnages lui adressent. La société états-unienne multiculturelle est présentée comme décadente au travers des personnages de ses camarades, tous préoccupés par le sexe et par le pouvoir, ainsi qu'au travers du conseiller pédagogique un peu perdu qui va avoir une relation amoureuse avec la mère du narrateur. Face à ce modèle social, Ahmad se tourne vers un groupe terroriste qui semble lui offrir une place plus valorisante et plus acceptable. Toutefois, le renoncement final d'Ahmad souligne la fausseté de cet accueil qui se révèle avoir été plus de la manipulation qu'une réelle intégration. Le personnage n'a aucune consistance, mise à part sa rigueur morale, il ne sait pas quoi faire de sa vie et ne parvient pas à s'opposer vraiment à quoi que ce soit. Son existence est tout aussi précaire que celle de Jaguar et de Muhaymen. C'est un personnage très solitaire difficile à cerner. Une aura mystérieuse, due à la rigueur avec laquelle il regarde le monde, entoure Ahmad. Il ne parvient ni à s'exprimer, ni à communiquer vraiment avec les autres. Il ne répond d'ailleurs rien lorsque son conseiller d'orientation finit par le convaincre de ne pas conduire le camion à Manhattan, mais son ultime pensée est confiée au lecteur et est pleine d'amertume puisqu'il constate que finalement, ils lui ont enlevé son Dieu, c'est-à-dire qu'ils lui ont enlevé une entité qui pouvait endosser toute la responsabilité de ses actes. Le voilà alors confronté à ses choix et obligé d'en assumer les conséquences. Toutefois, cette prise de conscience n'engendre aucun investissement dynamique ni productif : il ne décide rien de concret pour la suite de son existence, il accepte seulement de ne pas agir.

Objet d'obsession pour le lecteur et de fascination dans l'incompréhension de son caractère pour les autres personnages, Ahmad devient ainsi une figure de terroriste potentiel

insoupçonné. Jorlyleen apprécie Ahmad, elle est intriguée par sa rigueur morale et cherche à percer son austérité, notamment en l’invitant à venir l’écouter chanter au sein de la chorale baptiste lors de la messe dominicale. Lors de l’entretien que sa mère a avec le conseiller d’orientation, le lecteur apprend qu’Ahmad est une énigme pour sa propre mère qui ne le comprend pas mais l’accompagne dans son parcours et l’admire pour sa détermination :

« Eh bien, mon fils est au-dessus de ça, déclare-t-elle. Il croit dans le dieu de l’Islam et dans ce que dit le Coran. Je ne peux pas, je n’ai jamais essayé de le faire douter de sa foi. Pour moi qui n’en ai pour ainsi dire pas, qui suis tombée du berceau catholique à l’âge de seize ans, je trouve sa foi belle. » [...]

« [...] Je ne pense pas que les êtres humains soient des pots d’argile qu’on façonne. La forme est intérieure, dès le début. Je traite Ahmad en égal depuis qu’il a onze ans, quand il a commencé à être si croyant. Je l’y ai encouragé. J’allais le chercher à la mosquée après l’école, en hiver. Je dois avouer que cet imam n’est jamais descendu me saluer. À mon avis, ça le révulse de me serrer la main. Il n’a jamais cherché à me convertir. Si Ahmad avait pris le chemin inverse et s’était détourné de la clique des bigots, comme moi, je l’aurais laissé faire aussi. »¹

“My son is above all,” she states. “He believes in the Islamic God, and in what the Koran tells him. I can’t, of course, but I’ve never tried to undermine his faith. To someone without much of one, who dropped out of the Catholic package when she was sixteen, his faith seems rather beautiful.” [...]

“[...] I’ve never believed in people being pots of clay, to be shaped. The shape is inside, from the start. I’ve treated Ahmad as an equal since he was eleven, when he began to be so religious. I encouraged him at it. I’d pick him up at the mosque after school in the winter months. I must say, this imam of his almost never came out to say hello. He hated shaking my hand, I could tell. He never showed the slightest interest in converting me. If Ahmad had gone the other way, if he had turned against the God racket all the way, the way I did, I would have let that happen, too.”²

Le caractère hippie de Terry est mis en avant dans ses propos, comme dans sa manière de vivre : mère célibataire, infirmière de nuit et artiste peintre sur son temps libre, elle ne voit que très peu son fils. Elle le laisse vivre et l’appuie dans ses choix quels qu’ils soient, elle ne le juge pas. Face à ce discours, le conseiller d’orientation, Jack Levy, reste dubitatif. Pour lui, Ahmad est source d’obsession depuis que son dossier lui est tombé (tardivement) entre les mains. Il est persuadé que le jeune homme fait fausse route et qu’il est de son devoir de le persuader d’entrer à l’université. C’est ainsi qu’il le rencontre une première fois sans succès, puis qu’il essaye d’avoir plus d’influence sur sa mère et qu’il sera celui qui l’arrêtera avant l’attentat. Source d’obsession donc, Ahmad est également construit par les divers discours que

¹ Updike, John. *Terroriste*, op. cit., p. 91, 96.

² Updike, John. *Terrorist*, op. cit., p. 85, 91.

les autres tiennent sur lui. Joryleen parle de lui avec son petit copain Tylenol ; Terry peint son portrait à Jack lors de sa visite, et même l'imam cherche à tenir un discours sur Ahmad au premier intéressé, il tente d'esquisser son portrait de combattant pour l'Islam devant lui. Ainsi, Tylenol le considère comme un raté et un marginal, sa mère comme un exemple de détermination, Jack comme un intellectuel qui s'ignore et l'imam comme un martyr en puissance. De multiples interprètes sont à l'œuvre dans ce roman qui, à force de construire autant d'images qu'il y a de personnages à le côtoyer, efface toute identité possible pour Ahmad.

Cependant, la responsabilité qu'il sait qu'il doit assumer à la fin du récit, combinée tout de même à une certaine passivité, suggère une dimension victimaire dans cette figure.

2.4. Sihem et Yachine : des revenants

Ces personnages n'ont littéralement plus d'existence dans le monde mais, de leur vivant, ils appartenaient à un groupe se situant en marge de la société. Sihem a vécu en tant que Palestinienne en Israël, se trouvant entre deux identités en conflit. Elle était même invisible aux yeux de son propre mari qui n'avait pas perçu sa détresse ni son engagement dans des activités terroristes. Sihem est une obsession pour son mari qui ne parvient pas à saisir les raisons de son geste, et elle est portée en icône par les Palestiniens qui choisissent d'investir sa figure comme un signe d'espoir et d'engagement contre l'occupation et l'oppression. De par son absence dès le début du roman, Sihem n'a d'existence que narrative, elle est le fruit des discours qui sont tenus sur elle : celui des policiers israéliens qui la présentent comme une terroriste sans cœur, celui des activistes palestiniens qui en font une martyre, un ange, presque un mythe, et celui d'Amine qui dépeint notamment au commissaire qui l'interroge la femme aimante et attentionnée qu'elle était pour lui. Chacun de ces récits élabore, comme pour Ahmad, une image différente de Sihem, lui confère un sens particulier :

[...] il faut impérativement que je sache comment une femme appréciée par son entourage, belle et intelligente, moderne, bien intégrée, choyée par son mari et adulée par ses amies en majorité juives, a pu, du jour au lendemain, se bourrer d'explosifs et se rendre dans un lieu public remettre en question tout ce que l'État d'Israël a confié aux

Arabes qu'il a accueillis en son sein. [...] On s'attendait à des félonies, mais pas de cette nature.¹

*

Je n'oublierai jamais la joie de Sihem lorsque je lui ai retiré le bandeau des yeux pour lui faire découvrir *notre* maison. Elle a sauté si haut sur son siège que sa tête a fissuré le plafonnier de la voiture. Et la regarder éperdument heureuse comme une gamine dont on réalise le vœu le plus cher le jour de son anniversaire était, pour moi, un total enchantement. Combien de fois m'avait-elle sauté au cou pour m'embrasser sur la bouche, au vu et au su des badauds, elle qui rougissait comme une pivoine quand j'osais la pincer dans la rue ?... Elle a poussé la grille et foncé sur la porte en chêne massif. Son impatience était telle que je ne parvenais pas à mettre le grappin sur la bonne clef. Ses cris de joie résonnent encore dans mes tempes. Je la revois, les bras déployés, tourner au milieu du salon, semblable à une ballerine ivre de son art.²

*

Sihem était une femme pieuse. Et on ne peut pas tromper son mari sans offenser le Seigneur. Ça n'a pas de sens. Quand on a choisi de donner sa vie au bon Dieu, c'est qu'on a renoncé aux choses de la vie, à toutes les choses d'ici-bas sans exception. Sihem était une sainte. Un ange. J'aurai été damné rien qu'en levant trop longtemps les yeux sur elle.³

Le premier extrait correspond aux propos tenus par le commissaire à Amine juste après l'attentat. Il considère Sihem comme une traîtresse qui a été capable de tromper volontairement son entourage. Le deuxième correspond à des pensées d'Amine alors qu'il n'a pas encore lu la lettre de Sihem lui avouant sa responsabilité, il souhaite encore la croire innocente. Ce n'est plus le portrait global effectué par le commissaire mais la peinture d'un instant de bonheur, de l'expression de l'insouciance et du caractère enfantin attribuée à une femme vue par l'homme qui l'aime. Enfin, le dernier passage reprend les propos d'Adel, le neveu d'Amine qui a permis à Sihem d'entrer dans le réseau d'activistes. Il la voit comme une compatriote capable du plus grand sacrifice pour le bien de la communauté. Seul le caractère politique et religieux est mis en avant ici, alors qu'Amine sélectionne un moment émotionnel et que le commissaire tente d'esquisser le profil d'une terroriste. Chacun de ses récits donne lieu à une certaine fascination, écœurante pour le commissaire, douloureuse pour Amine et admirative pour Adel.

Quant à Yachine, narrateur des *Étoiles de Sidi Moumen*, il fascine car d'une part il prend en charge la narration alors qu'il est mort, d'autre part parce qu'il glisse quelques considérations déroutantes sur l'entité qu'il est. En effet, il nous confie qu'il est une

¹ Khadra, Yasmina. *L'attentat*, *op. cit.*, p. 53.

² *Ibid.*, p. 72.

³ *Ibid.*, p. 216-217.

conscience mais que ce terme ne correspond pas réellement à ce qu'il est. La multiplicité et la diffraction constituent les caractéristiques premières de son état¹. Cette particularité interpelle car elle ne correspond pas à la conception générale de l'être de l'au-delà, et engendre de la curiosité pour suivre ce narrateur dont le parcours devient emblématique de celui de tout jeune de la décharge. Relatant la vie de chacun de ses camarades, celle de Yachine vient s'y ajouter et en même temps vient les synthétiser dans un tableau de collage. Ainsi, l'existence de Yachine s'étend à celles de ses camarades et aux nouveaux enfants de la décharge qui s'agrandit au lieu de diminuer, et dont les habitants sont qualifiés par le narrateur de « morts-vivants² ».

La posture de terroriste de ces figures est franche puisqu'ils en subissent les conséquences. Toutefois, comme pour Jaguar et Muhaymen, une autre interprétation figurative est possible qui opérerait un retournement symbolique et les rapprocherait des figures de victimes que construisent les personnages de Remy, Zeina, David Janiak et les vers de terre de Wajdî al-Ahdal.

3. Figures de victimes : Remy, Zeina, David Janiak, les vers de terre

L'attentat-suicide pulvérise ses victimes, physiquement ou bien psychologiquement. Figures de l'absence et d'absents, les victimes sont incarnées de diverses manières. Ces personnages sont sonnés, interloqués. Ils partagent les mêmes dysfonctionnements que les personnages de terroristes, mais au lieu de choisir une porte de sortie à leur situation dans le passage à l'acte, ils demeurent dans cet entre-deux de l'existence, pétrifiés par la Gorgone, subissant soit une mort symbolique, métaphorique, soit une mort physique.

¹ « [...] je suis réduit à une entité que, pour adopter le langage d'en bas, j'appellerai une conscience ; c'est-à-dire la paisible résultante d'une myriade de pensées lucides. Non pas celles, obscures et pauvres, qui ont jalonné ma courte existence, mais des pensées aux facettes infinies, irisées, aveuglantes parfois. », Binebine, Mahi. *Les Étoiles de Sidi Moumen*, op. cit., p. 11.

² *Ibid.*, p. 153.

3.1. Remy, porté par ses trous de mémoire

Conditionné par ses trous de mémoire, il est et il n'est pas. En effet, il semble absent de sa propre vie, incapable de l'investir puisqu'il ne sait jamais où il se trouve ni à qui il parle et encore moins dans quel but. Il s'offre alors comme une surface réflexive, une statue-miroir, aux autres personnages qui lui attribuent une dimension quelque peu légendaire : les agents des divers bureaux gouvernementaux estiment que c'est un policier hors pair et très rusé, les témoins qu'il interroge ont une peur bleue de lui et son coéquipier l'admire en héros parce qu'il est entré dans les tours juste avant leur effondrement. Ainsi, pour les personnages qui le côtoient professionnellement, il est un emblème, un symbole du policier exemplaire, ce qui n'est pas le cas pour les personnages qui appartiennent à sa vie personnelle. Son fils clame haut et fort que son père est mort lors des attentats, prônant le nécessaire deuil individuel pour pouvoir traverser cette épreuve. Il lui dénie ainsi toute existence symbolique et le relègue dans l'univers des absents. Cette mort métaphorique est le choix qu'il effectue à la fin du roman lorsque, blessé par l'attentat commis par Jaguar, il se retrouve à l'hôpital et refuse de se réveiller. Il achève sa pétrification et devient de manière encore plus forte, une statue-réflexive pour ses visiteurs, qui investissent ce qu'il représente pour eux et ce qu'ils voient d'eux en lui. Un dernier élément intervient dans la structure de ce personnage, c'est le choix de la narration. Nous avons affaire à une narration en focalisation interne avec l'usage de la troisième personne du singulier, ce qui crée une forme de distanciation entre le narrateur et le personnage dont les pensées sont transmises. Remy est une obsession et une construction des autres personnages, il se pose avant tout comme une figure de victime : victime de ses trous de mémoire, victime de sa popularité, victime de la mort symbolique que son fils lui impose¹, victime de l'incompréhension de ses interlocuteurs qui considèrent toujours ses paroles au sens figuré alors qu'il souhaiterait être entendu au sens propre², victime enfin de lui-même³. En effet, il est horrifié par à peu près tout ce qu'il fait durant ses trous de mémoire. Il refuse d'assumer ses actions et trouve refuge dans l'idée qu'il existerait deux Remy : le vrai et le diabolique. Il est une figure avant tout pour les autres personnages du roman, notamment les foules d'anonymes qui cherchent dès le début une forme de reconnaissance dans le visage du « héros ».

¹ Walter, Jess. *The Zero*, op. cit., p. 35 / Walter, Jess. *Le Zéro*, op. cit., p. 39.

² Il souffre donc d'un dysfonctionnement dans son mode d'expression et de communication.

³ Walter, Jess. *The Zero*, op. cit., p. 188 / Walter, Jess. *Le Zéro*, op. cit., p. 187.

Personnage très silencieux, ce sont les propos des autres qui le construisent. En effet, Edgar, son fils, élabore le récit de la mort de son père en tant que policier intervenu dans les attentats du World Trade Center, Guterak, son coéquipier, est celui qui se trouve dans l'obligation de raconter à Remy lui-même ce qu'il a fait ce jour-là car Remy prétend ne pas s'en souvenir et, professionnellement, il est devenu une légende, encore plus doué que ce qu'on dit de lui :

« Vous aviez raison, dit le pilote à Makhram. Ce type est un pro. » Il fixa Remy avec un mélange de peur et de respect. « Il fait froid dans le dos. Il m'avait complètement convaincu. [...] »¹

“You’re right,” the driver said to Makhram. “This guy is good.” He looked at Remy with something between respect and fear. “Scary good. He had me convinced.”²

Dans ce passage, Remy a réussi à faire parler Hassan, un citoyen états-unien que Remy va recruter de force avec son collègue Makhram pour construire la cellule terroriste fictive. Après avoir été torturé par Makhram, Hassan croit que Remy va l'aider à s'échapper en bateau alors qu'ils reviennent au point de départ. C'est au cours de cette boucle que Remy obtient les informations recherchées et c'est à leur retour que le pilote s'extasie devant les compétences de Remy. Tout au long du passage, la narration donne l'impression que Remy pense réellement aider Hassan. Les propos du pilote, personnage secondaire sans importance ni identité propre puisqu'il est désigné par sa fonction, sous-entendent que les récits qui circulent sur Remy sont en deçà de la réalité et font de lui un être légendaire. Le pilote interprète l'identité de Remy en combinant les récits entendus et ce dont il vient d'être témoin.

L'ambivalence de ce personnage crée un dynamisme de la figure qui, selon l'approche choisie, relève de la victime ou bien se renverse en terroriste.

3.2. Zeina, un « miroir ébréché »

Il en va de même avec la narratrice de *Si je t'oublie, Bagdad*. Bien que la narration soit à la première personne du singulier, la distanciation s'effectue par la schizophrénie de la

¹ Walter, Jess. *Le Zéro*, op. cit., p. 141.

² Walter, Jess. *The Zero*, op. cit., p. 140.

narratrice à la fois personnage et romancière. Nous retrouvons la même dualité que chez Remy, mais au niveau métatextuel.

L'obsession est tout d'abord interne au personnage : Zeina se cherche désespérément. Elle ne sait plus comment elle doit se considérer. Ainsi se pose-t-elle en victime dès les premières lignes, utilisant la métaphore du miroir ébréché¹. Elle est ensuite victime de l'hostilité des Irakiens, qui refusent de la considérer comme l'une des leurs². De plus, comme les époques se superposent, nous pouvons également dire que Zeina est victime de l'immigration : elle n'a pas choisi de quitter l'Irak enfant, elle a subi cette décision, en en rejetant la responsabilité sur son pays natal qui a torturé son père et qui les a ainsi poussés à l'exil. Enfin, Zeina est victime de ses sentiments : elle subit l'amour qu'elle ressent pour son frère de lait, elle subit l'indifférence de son meilleur ami qui ne vient pas l'accueillir à l'aéroport lorsqu'elle rentre à Détroit, elle subit également les moqueries des soldats états-uniens qui miment les rites d'Achoura³, portant atteinte à une culture qui dépasse le religieux et qui vient symboliser l'Irak. Ce rejet est incarné par un autre double de Zeina : sa grand-mère. « Rahma » vient de la même famille de mots que « miséricorde », or sa grand-mère est présentée comme rancunière. Elle est l'objet de l'obsession de Zeina qui recherche son enfance et son identité dans son affection, qu'elle ne trouve pas. Rahma incarne elle aussi la figure de la victime : vieille femme solitaire dans un pays en guerre, elle subit l'occupation, elle subit l'uniforme porté par sa petite-fille, elle est passive, elle n'agit jamais, mais elle est déterminée dans son rejet de l'occupant. Par le lien de filiation, Zeina se cherche dans sa grand-mère. La mort de Rahma se produit à la fin du roman et engendre le départ d'Irak de Zeina. Elle symbolise également la rupture de Zeina avec son passé irakien et le manque, l'absence qui s'installe dans le cœur de Zeina. Ainsi, aucune place adéquate dans le monde n'est accordée à Zeina. Bien qu'elle ait choisi l'écriture d'un journal de bord durant son séjour irakien, puis de ce récit qu'elle effectue et nous livre à son retour, elle semble ne pas parvenir à toucher précisément l'objet de cette démarche. Cet échec est représenté dans la relation conflictuelle qu'elle entretient avec son double romancière qui, selon elle, cherche à l'enfermer dans une certaine image qui ne lui convient pas, mais à qui elle cède volontiers la

Kachachi, Inaam. *Si je t'oublie, Bagdad, op. cit.*, p. 12.

¹ كچه جي، إنعام. الحفيظة الأميركية، ص. 9.

Kachachi, Inaam. *Si je t'oublie, Bagdad, op. cit.*, p. 179.

² كچه جي، إنعام. الحفيظة الأميركية، ص. 159.

Kachachi, Inaam. *Si je t'oublie, Bagdad, op. cit.*, p. 132.

³ كچه جي، إنعام. الحفيظة الأميركية، ص. 119.

place par moments, lorsqu'elle aborde des passages trop douloureux pour elle. Toutefois, elle finit par tuer métaphoriquement cette romancière et par renoncer ainsi à l'écriture pour se reconstruire. Cependant, bien qu'elle soit un miroir ébréché, il faut souligner ce que Zeina conserve de sa grand-mère : son humanité¹.

3.3. « L'Homme qui Tombe, Exhibitionniste Sans Cœur ou Courageux Chroniqueur de l'Age de la Terreur »

Il n'y avait pas de photo, ni de l'homme ni des actes qui avaient un moment fait de lui un personnage.²

There was no photograph, not of the man and not of the acts that had made him, for a time, a notorious figure.³

C'est en ces termes que Lianne évoque David Janiak lorsqu'elle tombe sur sa rubrique nécrologique dans le journal. Aucune représentation n'en est disponible de prime abord, il faut effectuer des recherches, ce qu'elle fera ensuite. Mais à la lecture de l'article, elle doit construire sa propre représentation de cet homme *évidé* de son identité individuelle, devenu personnage. Possédant une double identité, il donne son nom d'une part au roman de Don DeLillo, et d'autre part à une partie de ce roman. En effet, son nom de scène se retrouve sur la couverture du livre, alors que son nom civil ouvre la dernière partie de l'ouvrage, succédant ainsi à « Bill Lawton » et « Ernst Hechinger ». En tant que performeur, David Janiak incarne toutes les victimes des attentats du World Trade Center. Il est le symbole obsédant des images choquantes représentant la chute désespérée et mortelle de beaucoup de victimes. Il interpelle les passants et les renvoie à leur propre expérience des attentats :

Elle essayait de relier cet homme au moment où elle s'était trouvée sous le métro aérien, presque trois ans plus tôt, à regarder quelqu'un se préparer à tomber d'une passerelle d'entretien au passage d'un train. Il n'y

She tried to connect this man to the moment when she'd stood beneath the elevated tracks nearly three years ago, watching someone prepare to fall from a maintenance platform as the train went past. There were no

¹ كچه جي، إنعام. الحفيظة الأميركية، ص. 193.

Kachachi, Inaam. *Si je t'oublie, Bagdad*, op. cit., p. 217.

² DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, op. cit., p. 263.

³ DeLillo, Don. *Falling Man*, op. cit., p. 219.

avait pas de photos de cette chute. C'était elle la photo, la surface photosensible. Ce corps anonyme qui tombait, c'était à elle qu'il incombait de l'enregistrer et de l'assimiler.¹

photographs of that fall. She was the photograph, the photosensitive surface. That nameless body coming down, this was hers to record and absorb.²

Cette posture que Lianne s'attribue lui fait considérer David Janiak comme une figure qu'elle se doit d'investir, dont il n'y a aucune trace sauf en elle-même. Surprenant les passants, il rejoue ces chutes, recrée la tension qui les accompagne et ressuscite la stupeur et le questionnement engendrés par cette vision. Lorsqu'il est l'Homme qui Tombe, il se trouve hors du monde, à la fois visible par les passants mais appartenant déjà au monde des morts. Le principe de ses installations est de répéter la chute à des endroits insolites. Son mode d'expression qu'est la performance corporelle est alors bloqué dans un mouvement répétitif. Il refuse toute autre forme d'expression et de communication :

Si cette photographie était un élément de ses représentations, il n'en avait rien dit lorsque des journalistes l'avaient questionné à la suite d'une de ses arrestations. Il n'avait rien dit quand on lui avait demandé s'il avait perdu quelqu'un de proche lors des attentats. Il n'avait aucun commentaire à fournir aux médias sur aucun sujet. [...] Refus d'une invitation à tomber du sommet du Guggenheim Museum à des moments programmés sur une période de trois semaines. Refus d'invitations à s'exprimer dans le cadre de la Japan Society, de la New York Public Library, et de diverses organisations culturelles en Europe.³

If this photograph was an element in his performances he said nothing about it when questioned by reporters after one of his arrests. He said nothing when asked whether anyone close to him had been lost in the attacks. He had no comments to make to the media on any subject. [...] He turned down an invitation to fall from the upper reaches of the Guggenheim Museum at scheduled intervals over a three-week period. He turned down invitations to speak at the Japan Society, the New York Public Library and cultural organizations in Europe.⁴

Aucun projet artistique ni aucune contrainte ne sont acceptés. L'Homme qui Tombe est fuyant, insaisissable, il n'offre aucune image rassurante et ne peut être cerné. La répétition de « *he said nothing* » traduit par « il n'en avait rien dit », l'emploi de quantifieurs négatifs

¹ DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, op. cit., p. 268.

² DeLillo, Don. *Falling Man*, op. cit., p. 223.

³ DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, op. cit., p. 267.

⁴ DeLillo, Don. *Falling Man*, op. cit., p. 222.

comme « *no* » et « *any* » traduits par « aucun », ainsi que le parallélisme syntaxique des deux phrases commençant par « *he turned down* » traduites en phrases nominales commençant par « Refus » insistent sur le silence absolu de l'artiste et laissent le lien entre la photographie et ses performances dans le domaine de l'hypothèse. Les intentions de David Janiak demeurent fuyante, tout comme lui. C'est ce que ressent Lianne au souvenir d'une de ses performances :

Cet homme lui échappait. [...] Elle pouvait penser qu'elle connaissait ces gens, et tous les autres qu'elle avait vus et entendus cet après-midi-là, mais pas l'homme qui se tenait au-dessus d'elle, bien visible, surgi là.¹

The man eluded her. [...] She could believe she knew these people, and all the others she'd seen and heard that afternoon, but not the man who'd stood above her, detailed and looming.²

L'homme surgit comme l'événement, il provoque également la stupeur. Ses performances agissent comme des miroirs des attentats en relayant leurs effets.

Ainsi, cet homme est dépossédé de son identité individuelle pour s'offrir comme surface de projection aux passants, investissant le symbole qu'il représente selon leur expérience de l'événement. Lianne en fait même une carte de tarot³. Décédé à la fin du roman, un parallèle est à faire avec la vision finale qu'a Keith, sortant tout juste des tours et se trouvant confronté à cette chemise vide sans consistance, permettant ainsi plus nettement au lecteur et aux personnages de la remplir à leur gré⁴. C'est donc non seulement le personnage qui est une figure de la victime, mais surtout le mouvement qu'il réalise, la chute libre, qui est définie comme un « mouvement idéal de chute d'un corps » :

De tout son long, en chute libre, pensait-elle, et cette image lui avait crevé la tête et le cœur, mon Dieu,

Headlong, free fall, she thought, and this picture burned a hole in her mind and heart, dear God, he was a

¹ DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, op. cit., p. 269.

² DeLillo, Don. *Falling Man*, op. cit., p. 224.

³ «She thought it could be the name of a trump card in a tarot deck, Falling Man, name in gothic type, the figure twisting down in a stormy night sky.», DeLillo, Don. *Falling Man*, op. cit., p. 221.

« Elle songea que ce pourrait être le nom d'une carte maîtresse dans un jeu de tarots, l'Homme qui Tombe, le nom en caractères gothiques, la silhouette en chute libre dans un ciel d'orange nocturne. », DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, op. cit., p. 266.

⁴ «That's where everything was, all around him, falling away, street signs, people, things he could not name. Then he saw a shirt come down out of the sky. He walked and saw it fall, arms waving like nothing in this life.», DeLillo, Don. *Falling Man*, op. cit., p. 248.

« C'était là qu'était tout, tout autour de lui, s'effondrant, les panneaux de rues, les gens, des choses qu'il ne pouvait pas nommer.

Puis il vit une chemise descendre du ciel. Il marchait et la voyait tomber, agitant les bras comme rien en ce monde. », DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, op. cit., p. 298.

c'était un ange en chute libre et sa beauté était terrifiante.

Elle cliqua encore, et la photo était là. Elle détourna les yeux, fixa le clavier. Il s'agit du mouvement idéal de chute d'un corps.¹

falling angel and his beauty was horrific.

She clicked forward and there was the picture. She looked away, into the keyboard. It is the ideal falling motion body.²

Ici, il ne s'agit plus seulement de David Janiak, mais la transposition a été effectuée par Lianne du performeur à la victime réelle qui a fait l'objet d'une photographie très célèbre, celle de Richard Drew. Elle représente une des victimes, la tête en bas, une jambe pliée, en chute libre le long d'une des Tours Jumelles. Ainsi, David Janiak apparaît à travers ses performances et les écrits que Lianne trouve dans les journaux et sur internet, mais c'est bien aux autres personnages du roman d'effectuer le travail de l'interprète et de remplir symboliquement cette enveloppe évidée qui s'offre à leur regard.

3.4. Les vers de terre de Zîma

En campant son récit dans un cimetière, parmi les vers de terre se nourrissant de chair de cadavre et de pétrole, Wajdî al-Ahdal transforme ses personnages en figures de victimes. Le monde décrit dans cette dystopie est bien notre monde, dont la géopolitique est facile à reconnaître. Tous les personnages se comportent comme des humains, ont des réflexions et des réactions humaines. Mais, régulièrement, le narrateur nous rappelle qu'ils portent des queues et qu'ils se nourrissent de chair de cadavre et de pétrole. Leur seul objectif est de remonter à la surface de la terre. Ils ne sont plus humains mais possèdent beaucoup d'attributs humains, et ils vivent dans une zone d'entre-deux que sont les cimetières. Leur situation en fait des figures car ils intriguent le lecteur et, se trouvant aux portes du royaume des morts, ils incarnent les victimes de manière générale, ceux qui ont été privés de leur vie.

Le personnage principal, le philosophe, est, en quelque sorte, une synthèse des autres et incarne de manière plus significative encore la figure de la victime. Il est le leader du peuple, un ennemi pour le pouvoir en place qui l'emprisonne, un prophète même puisqu'il

¹ DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, op. cit., p. 266-267.

² DeLillo, Don. *Falling Man*, op. cit., p. 222.

finit par trouver la solution pour permettre aux vers de redevenir humains. Ainsi, il est une obsession pour les autres personnages, et pour le lecteur qui parcourt ce récit en sa compagnie. C'est également une victime car il est persécuté par le gouvernement du cimetière de Zîma et par l'ambassadeur Wilson, mais il est également rejeté par sa propre fille qui refuse de l'accueillir chez elle à sa sortie de prison et de le reconnaître pour père. Bien que possédant un nom (Masha'al al-Hijâzî), il est le plus souvent désigné par sa fonction de philosophe.

Une distinction est à établir parmi ces quelques figures de victimes présentées. Alors que David Janiak et le philosophe de Karantina possèdent un statut victimaire tel qu'ils pourraient être assimilés à des martyrs, la position de Zeina et de Remy est plus ambiguë, notamment dans leur rapport aux personnages de terroristes qui les accompagnent. Adoptant alors un autre angle d'approche des récits, le lecteur peut opérer le renversement de perspective proposé qui transforme les traits de base esquissant un premier croquis stéréotypique des personnages strictement terroristes ou victimes, en figures fuyantes, instables, dynamiques.

4. Un renversement de perspective : quand le terroriste devient la victime

Les personnages principaux de nos romans forment des couples d'opposés, d'*alter ego*, mais dont la symbolique se renverse au fil de la lecture, selon le point de vue adopté par le lecteur et selon l'angle d'interprétation choisi.

4.1. **Jaguar, *alter ego* de Remy ?**

Il sortit son portefeuille¹ et le coin de la carte de visite où il avait écrit *Ne fais de mal à personne/Grandis* attira son regard. Il la tira de son emplacement, la lut et la remit au même

He pulled his wallet out to see how much money he had, and he saw the edge of his « Don't Hurt anyone/Grow Up » card. He slid the card out, read it, and slid it back into his

¹ La partie de la citation « pour voir combien il lui restait d'argent », a été intégrée, dans la traduction, à la phrase précédente.

endroit. Et pour la première fois, il se dit qu'il existait peut-être une autre manière d'envisager son problème. Il devait y avoir deux Remy, un qu'il connaissait, l'autre non ; et ces deux hommes étaient sûrement aussi différents...¹

wallet. And that was the first time it crossed his mind that there might be another way to consider this problem, that there might, in some way, be two Remys, one he knew and the other he didn't, and that these two men might be as different as —²

L'un de ces deux hommes qui se partageraient l'identité de Remy pourrait porter le nom de code de Jaguar. Ce personnage est le terroriste de l'histoire du *Zéro*, celui qui commet le seul attentat-suicide raconté dans le roman, mais il pourrait être également vu comme une victime, celle de la manipulation de Remy et des agences gouvernementales. À un certain niveau de lecture, Jaguar peut être considéré par le lecteur comme l'*alter ego* de Remy, son double schizophrénique qui n'existe que pour Remy. En effet, aucun autre personnage ne l'a jamais vu, les images qu'ils ont de lui sont floues et les seuls moments où il apparaît dans le récit sont lors d'entretiens privés avec Remy. Ainsi Jaguar joue le rôle d'une conscience avec laquelle Remy discute et cherche à comprendre ce qui lui arrive. Lors de la scène finale où Remy cherche désespérément à rejoindre April, Jaguar apparaît un peu comme l'homme des fables d'Edgard Allan Poe³ : il pourrait être quelqu'un d'autre, comme il pourrait être un reflet, une image furtive de Remy, repérable par lui seul. De ce point de vue, Jaguar est alors également une victime puisqu'il meurt dans l'attentat final. Cette hypothèse prend le dessus au fur et à mesure que nous progressons dans la lecture. Les apparences sont remises en question et sont dénoncées comme trompeuses. Remy n'a pas mal au dos, il n'est pas à la retraite, il ne cherche pas seulement ce qui est arrivé à March Selios. Il trompe son entourage : sa famille, sa petite-amie, ses collègues et Jaguar. La découverte de traces de sang sur ses chaussures et la nouvelle de la mort de Bobby al-Zamil⁴, participent à donner aux actions de Remy un caractère violent, qui s'amorce dans la scène qui clôt la première partie du livre⁵ : bien que Remy semble penser faire le bien d'Hassan, il finit par participer à une mascarade qui permet de lui soutirer des informations après l'avoir torturé. Par ses actes, ce personnage principal est forcé d'admettre qu'il est violent, il recrute de force des citoyens états-uniens pour faire partie de la cellule fictive dont l'arrestation permettra aux agences

¹ Walter, Jess. *Le Zéro*, *op. cit.*, p. 210.

² Walter, Jess. *The Zero*, *op. cit.*, p. 213.

³ Poe, Edgar Allan. « L'homme des fables », *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduction Charles Baudelaire, Paris : M. Lévy frères, 1865 (1840).

⁴ Walter, Jess. *The Zero*, *op. cit.*, p. 189-193 / Walter, Jess. *Le Zéro*, *op. cit.*, p. 189-192.

⁵ Walter, Jess. *The Zero*, *op. cit.*, p. 139-140 / Walter, Jess. *Le Zéro*, *op. cit.*, p. 141-142.

gouvernementales de retrouver leur crédibilité auprès de l'opinion publique : il terrorise des Arabes-Américains pour qu'ils fassent ce qu'il veut. Finalement, les personnages présentés par les médias comme des terroristes apparaissent aux yeux du lecteur comme des victimes, et Remy comme un tueur sans pitié.

4.2. Zeina l'occupante face à Muhaymen le résistant

Zeina et Muhaymen forment un duo, en duel. Elle est l'émigrée, il est le patriote. Elle fait partie du camp des sauveurs de l'Irak, il est considéré par ce camp comme un terroriste. Leur relation est brève, ils ne se rencontrent qu'à deux reprises, mais elle est intense car ils sont deux opposés. Zeina est une soldate états-unienne sur le sol irakien. Bien que son métier soit l'interprétariat, elle est tout de même avec l'occupant. À la différence de Remy, Zeina ne commet pas d'actions violentes, et ce n'est que par sa présence dans le camp militaire états-unien qu'elle peut être assimilée à la figure de terroriste : elle accompagne les soldats de l'armée états-unienne dans leurs missions de recherche des « terroristes » chez les civils, « terrorisant » ainsi la population irakienne. Muhaymen résume, par ces mots, le statut des États-Unis en Irak :

Vous avez chassé King Kong de la ville, c'est vrai, mais pour ça, vous avez touché en récompense l'Irak tout entier.¹

طردتم كينغ كونغ من المدينة وقبضتم ثمنه
العراق كله...²

Il utilise une référence de la culture populaire états-unienne de manière sarcastique, critiquant à la fois leur ingérence et leur hégémonie culturelle. Juste avant ces paroles, il rappelle à Zeina que tout le pays est dévasté par la faute de l'armée états-unienne, en se basant non pas sur des concepts abstraits, ni sur une quelconque idéologie, mais sur le quotidien des habitants qui vivent dans la peur et dans le manque. Zeina et Muhaymen incarnent deux dimensions de l'engagement. Toutefois, la valeur attribuée à chaque dimension peut être renversée. Muhaymen est un terroriste pour l'armée états-unienne, mais il est un résistant, un patriote, un héros pour la population, et surtout pour Rahma, qui le respecte plus que sa propre

¹ Kachachi, Inaam. *Si je t'oublie, Bagdad*, op. cit., p. 207.

² كحه جي, إنعام. *الحفيادة الأميركية*, ص. 184.

petite-fille. De plus, l'histoire de Muhaymen en fait avant tout une victime. Enrôlé de force dans la guerre Iran-Irak, il a été fait prisonnier et en est ressorti métamorphosé. Ainsi, c'est son expérience de victime qui a fait de lui un homme engagé pour une cause, et dont l'engagement le fait passer pour terroriste aux yeux des États-Uniens¹. À ce passé traumatique s'ajoutent des valeurs morales positives qui présentent ce personnage comme un homme droit et juste.

4.3. Sihem, Yachine, Ahmad : victimes des marges

Un renversement de perspective peut s'opérer à propos de ces trois personnages, cependant il ne s'effectue pas à travers un *alter ego* quelconque, mais par une complexification du personnage au fur et à mesure de l'intrigue. Sihem est considérée, et présentée, comme une terroriste par les Israéliens qui en font payer le prix à Amine. D'un autre côté, elle est une martyre pour les activistes palestiniens qu'Amine rencontre. Elle incarne les deux symboles opposés, mais qui possèdent tous deux la même force. Quant à sa vie personnelle, elle est devenue une étrangère pour son mari dont elle a ruiné la vie, mais la lettre qu'il reçoit par la suite esquisse la douleur que subissait Sihem. Le lecteur y découvre un fort sentiment d'impuissance face aux conditions de vie des Palestiniens, un inconfort important vis-à-vis de sa condition de Palestinienne vivant en Israël, et une incompréhension douloureuse de ses propres envies par rapport à celles d'Amine. Tout l'éloignait de son mari, et l'action est présentée comme la seule issue de secours à l'inadéquation de sa posture face à la société. Aucune motivation précise n'est attribuée à Sihem, aucune revendication religieuse ni politique n'est mise en avant. Le récit insiste sur l'impossibilité dans laquelle elle se trouvait d'envisager fonder une famille au sein d'une telle société.

¹ " أخذوه أسيراً في السنة الأخيرة للحرب. وكان يتمشى مع رفيق له في شارع السعدون عندما رفعتهما دورية للانضباط العسكري من على الرصيف، وألقت بهما في شاحنة تنقل المتطوعين إلى جبهات القتال. [...] بقي مهيمن في الأسر أربع سنوات قلبته على البطانة. ذهب شيوعياً بالوراثة، وعاد فقيهاً يجادل في أمور الجنة والحجيم. "، كحج جي، إنعام. الحفيدة الأميركية، ص. 381-139.

« Muhaymen a été fait prisonnier dans la dernière année de la guerre Iran-Irak, pour laquelle il avait été mobilisé contre son gré : il se promenait avec un de ses camarades le long de la rue al-Saadoun quand une patrouille les a ramassés et les a jetés dans un camion qui transportait les « volontaires » jusqu'aux champs de bataille. [...] Muhaymen est demeuré quatre ans en captivité, quatre ans qui l'ont retourné de fond en comble. Il était parti communiste par héritage, et il est revenu en rigoriste fêru de discussions sur le Paradis et l'Enfer. », Kachachi, Inaam. *Si je t'oublie, Bagdad*, op. cit., p. 154-155.

Le même élément est mis en avant dans le récit de Yachine et d'Ahmad. En effet, *les Étoiles de Sidi Moumen* pourraient également s'appeler les « Oubliés de Dieu » en référence au recueil de nouvelles d'Albert Cosserly¹, puisqu'ils évoluent dans une décharge et que le reste de la société marocaine ignore totalement leur existence. La vie ne leur offre aucune perspective, il leur est impossible de trouver du travail, ils sont condamnés à vivre dans la misère, à partir de ce qu'ils trouvent au milieu des débris. Cette condition les pousse à accepter la proposition des membres du Garage qui sont les premiers à leur accorder une place, une importance :

Il arrivait qu'Abou Zoubeïr en personne se joignît à nous. Et c'était comme une victoire sur la médiocrité de nos petites vies. Nous buvions ses paroles car nous les comprenions. Il était parvenu à nous rendre notre fierté avec des mots simples, des mots ailés qui nous transportaient aussi loin que le pouvait notre imagination. Nous n'étions plus des parasites, des rebuts d'humanité, des moins que rien. Nous étions propres et dignes et nos aspirations trouvaient résonance dans des esprits sains. [...] Nous savions que les droits ne se donnaient pas, ils s'arrachaient. Et nous étions prêts à tous les sacrifices.²

Dans ces pensées que le narrateur nous confie, l'humanité, la dignité sont mises en avant, et pas la politique ni la religion. C'est bien la place qui leur est accordée par Abou Zoubeïr, le leader des membres du Garage, qui est accentuée et posée comme la raison de leur sacrifice.

Alors que les Étoiles vont au bout de leur engagement (même si c'est finalement malgré eux), dans le roman de John Updike Ahmad s'arrête juste avant de commettre son attentat, et la différence majeure entre ces personnages est bien une question de place dans un groupe. En effet, le personnage d'Ahmad est présenté comme solitaire, à cheval sur plusieurs groupes sans pleinement appartenir à l'un d'eux. Il y a tout d'abord l'univers des adolescents états-uniens standards représentés par ses camarades de lycée. Leur vie est marquée par l'apparence, la consommation et le sexe. Puis il y a la communauté musulmane qu'il côtoie à la mosquée, mais dont le discours rigoriste ne le convainc pas plus que celui de ses enseignants. Et il y a enfin sa cellule familiale, totalement inexistante. Son père est parti, il ne l'a jamais connu. Il l'idéalise alors et recherche dans la culture arabe les traces de ce père absent. Sa mère, obligée de subvenir seule à leurs besoins, n'est jamais à la maison lorsqu'Ahmad rentre. De plus, représentant seule l'autorité parentale, elle est tout ce qu'Ahmad déteste. Il cherche à se construire en opposition, surtout lorsqu'il apprend qu'elle

¹ Cosserly, Albert. *Les hommes oubliés de Dieu*, op. cit..

² Binebine, Mahi. *Les Étoiles de Sidi Moumen*, op. cit., p. 110.

entretient une aventure avec son conseiller d'orientation qu'il méprise. Un autre individu, Charlie, cherche à lui offrir une place et à le faire intégrer, en apparence, un groupe terroriste. La renonciation à son projet d'attentat signifie qu'il ne s'est tout de même pas senti comme faisant partie des leurs. C'est donc également l'inconfort d'Ahmad face au monde dans lequel il évolue qui est la source de sa tentative terroriste, et non une profonde conviction religieuse ou politique. Il est victime de ce que les autres souhaitent faire de lui et de son incapacité à prendre sa propre vie en main.

Ainsi, ces personnages conservent tout au long du récit une ambivalence entre un statut de terroriste et un autre de victime. Ils sont des figures, des sources d'obsession construites par le texte et qui nécessitent d'être interprétées. Reprenant Bertrand Gervais, non seulement ils possèdent une dimension mimétique qui se fonde sur les stéréotypes, une fonction thématique qui leur attribue un rôle dans l'intrigue, une dimension synthétique liée à leur état d'« êtres de papier », mais ils ont également une dimension symbolique car ils ont fait l'objet d'un travail interprétatif, d'un investissement et d'une appropriation dynamique de leur identité qui les font osciller entre terroristes et victimes, brouillant la frontière, confondant les traits distinctifs stéréotypés.

5. L'autobiographie fictive ou romancée : des personnages-figures en évolution

Restent les narrateurs des romans d'Abdullah Thabit et de Khaled al-Berry. Leur construction et leur dimension figurale sont différentes de celles des autres personnages car ils sont avant tout l'objet de leur propre obsession, moteur de l'écriture introspective (activité du scribe), mais dont la signification est laissée à construire au lecteur.

Le cas du roman de Khaled al-Berry est probant, puisque son histoire se met à fasciner le monde entier après les attentats du 11 septembre 2001, au point que son statut générique évolue pour les besoins de la traduction anglaise. De fait, le parcours individuel de Khaled vient incarner celui de tout jeune Égyptien qui pourrait avoir affaire à un groupe extrémiste. Le respect de la chronologie retrace le parcours dans une tentative de compréhension, de reconstruction d'un fil logique menant finalement à une forme de rédemption. L'ouvrage propose alors une solution aux tentations terroristes : la culture et plus particulièrement la littérature. Bien qu'elle se revendique comme une pure fiction, l'œuvre d'Abdullah Thabit

propose une démarche et un parcours similaires à celui de Khaled al-Berry. Dans une note de l'auteur, le lecteur apprend que le projet romanesque a débuté avant 2001, mais a été fortement marqué par les attentats du World Trade Center. Le contexte historique de production, ainsi que les réalités sociales décrites par ces deux romans, sont proches et permettent d'aborder la valeur figurale de leur narrateur ensemble.

La solitude et la recherche d'une place reconnue au sein d'un groupe constituent des éléments que l'on retrouve ici. Le narrateur d'Abdullah Thabit raconte sa relation conflictuelle avec sa famille à partir du moment où il intègre le groupe extrémiste, au sein duquel il occupe une place tout d'abord de leader puis de bouc émissaire. L'évolution de ce personnage nous le présente en marge de la société dans laquelle il vit, une position qui lui est douloureuse mais qu'il finit par revendiquer. Le chemin de Khaled est différent car son passage en prison l'isole littéralement du reste du monde, et son statut d'ancien membre d'une *Jama'a* le place en marge du reste des étudiants au début de sa nouvelle vie. Cependant, il finit par retrouver une place au sein de la société par le biais de l'écriture. Ainsi, le moteur de l'engagement dans un groupe extrémiste est également un sentiment d'inconfort face à la société et un besoin de trouver une place appropriée et reconnue par le groupe.

Bien que ces personnages-figures commencent par faire le choix de l'action terroriste comme issue de secours à cette situation, ils dévient. Contrairement à certaines figures de victimes telles Remy ou Zeina, ils ne choisissent pas plus une mort métaphorique. Ils proposent d'investir l'écriture et la littérature pour en faire un moyen de repenser le rapport des hommes entre eux ainsi que le rapport de l'homme avec lui-même. De plus, ils sont désincarnés, privés en quelque sorte de leur individualité, par les autres personnages qui leur renvoient une image stéréotypée de ce qu'ils sont (terroristes parce qu'ayant appartenus à un groupe extrémiste, parias parce qu'ils sont considérés comme des traîtres au groupe, marginaux parce qu'ils questionnent les fondements de leur société). Les autres personnages projettent leurs propres préoccupations sur les narrateurs, qui accueillent ce regard et le réinvestissent pour leur propre introspection. Le récit de leur expérience individuelle, bien que fictionnalisé, possède une valeur d'exemplarité et peut être considéré comme l'explication du parcours de tout terroriste. Le choix des codes de l'autobiographie participe à cette projection du lecteur sur ces écrits, ce qui explique (en partie) le besoin de changement de statut générique du texte de Khaled al-Berry pour sa réception anglo-saxonne.

*

Les personnages principaux sont des figures avant tout parce qu'ils suscitent l'obsession chez les autres personnages, obsession qui se propage chez le lecteur. Ils font également l'objet de constructions scripturales à la fois au niveau extradiégétique (ce sont des êtres de papier), mais aussi intradiégétique, les autres personnages projettent sur eux ce qu'ils aimeraient qu'ils soient ou bien ce qu'ils pensent qu'ils sont. De toutes les manières, c'est une vision qui ne correspond pas à ce que les personnages pensent d'eux-mêmes. Enfin, leur statut les porte parfois du côté des victimes, parfois du côté des terroristes. Dans les deux cas, ils en deviennent le symbole malgré eux.

La construction par couple de certains personnages-figures permet d'interpeller le lecteur sur la catégorisation de terroriste et de victime, sans pour autant proposer de choix définitif. Une seule dimension ne varie pas et est commune à ces personnages : ils subissent un dysfonctionnement dans le mode d'être-au-monde (ce sont des ombres, des silhouettes, des morts-vivants), dans leur mode d'expression (ils ne parviennent pas à exprimer leurs sentiments les plus profonds, ils donnent l'impression de passer à côté de ce qu'ils cherchent à extérioriser) et dans leur mode de communication (ils sont seuls et le plus souvent incompris).

Les fictions du *corpus* utilisent ainsi l'attentat terroriste pour mettre en scène des « inquiétudes bringuebalantes » symboles de ce qu'est l'individu aujourd'hui. L'atemporalité des intrigues et l'absence d'ancrage référentiel précis relèguent l'événement terroriste réel et singulier au second plan au profit d'une conception vague du monde présent. Ces textes sont des représentations du monde contemporain qui a explosé. Le titre du roman de Yasmina Khadra en est l'emblème le plus fort : *L'attentat*. L'usage de l'article défini accompagnant seul le nom commun fait de l'œuvre l'archétype de l'attentat mais aussi une réflexion plus générale sur l'état de la société connue du lecteur. Bien que l'intrigue soit située à Tel Aviv, elle pourrait avoir lieu ailleurs. Le choix du conflit israélo-palestinien est fait non pour sa particularité mais pour sa valeur symbolique de conflit impliquant le monde entier puisqu'il a démarré au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, et dure depuis, devenant une constante de l'époque contemporaine.

L'objectif de ce dernier chapitre est de reprendre les œuvres du *corpus* en dépassant le traitement de l'événement terroriste en lui-même pour s'interroger sur sa valeur métaphorique forte qui élabore un questionnement sur la nécessité de trouver de nouvelles modalités d'interaction entre les individus, fondements potentiels d'une autre société.

Les problématiques de personnages-figures rejoignent la conception arendtienne de l'homme décrite dans *La Condition de l'homme moderne*¹, qui fait de la parole et de l'agir les deux caractéristiques principales qui distinguent l'homme en tant qu'humain tout en étant les révélateurs de l'identité singulière de chaque individu. Certains des personnages incarnent un investissement dans l'agir, convaincus que l'attentat est la solution à l'impasse dans laquelle ils se trouvent ; d'autres cherchent dans la parole un moyen de se reconstruire. À un niveau extradiégétique, l'œuvre fictionnelle existe, est riche du parcours qu'elle soumet à la lecture, ouverte sur un avenir qui reste à bâtir, et elle est la trace d'un choix, celui des mots.

Ces œuvres questionnent aussi la réaction à une violence omniprésente aujourd'hui, dénonçant ce que Marc Crépon appelle le « consentement meurtrier² » et appelant à une reconnaissance du visage de l'autre, pour reprendre les termes d'Emmanuel Levinas. Elles offrent un récit qui expose deux investissements différents (dans l'agir ou la parole) effectués dans le but de retrouver une humanité perdue, mais elles réalisent également une synthèse de ces deux investissements dans leur nature même : elles sont faites de mots, jouent avec la parole, mais interagissent aussi avec les lecteurs. Ainsi, nous allons détailler la construction et le fonctionnement de l'événement terroriste comme métaphore d'un malaise qui ébranle la société dans ses fondements et analyser en quoi les fictions se proposent d'envisager une nouvelle société basée sur une éthique de la non-violence.

¹ Arendt, Hannah. *Condition de l'homme moderne*, Paris : Pocket (Calmann-Lévy), « Agora », 1961.

² Crépon, Marc. *Le consentement meurtrier*, Paris : Cerf, 2012.

CHAPITRE 7 : LA PAROLE FACE À L'AGIR : RETROUVER L'HUMAIN

Lorsque j'étais une victime, je pensais que protection signifiait violence. Je pensais, pourquoi devrais-je garder les poings serrés quand d'autres sont en train de me frapper ? Je ne crois plus en la même chose maintenant, mais je me sens tout de même coupable si j'adopte un discours humaniste à propos de la vie de gens qui n'ont pas le droit basique de vivre dans un endroit sûr. Il faut de la transparence avant le pardon.¹

Bien que proposant des quêtes identitaires, les œuvres du *corpus* ne sont pas des formes closes, les intrigues demeurent en suspens et les personnages n'ont, la plupart du temps, pas évolué. De fait, ces œuvres font le constat d'un monde explosé, sans offrir, de prime abord, la moindre issue. L'ancrage référentiel étant *quasi* inexistant, l'événement n'est plus, dans sa singularité, le point central de l'intrigue. L'attention se déplace alors vers une problématique qui fait de l'attentat terroriste une métaphore de l'état de la société contemporaine et recentre l'attention sur les individus qui la construisent. Toutefois, le parcours de chaque personnage explore une voie différente pour sortir de cette situation. Certains choix sont présentés comme de nouvelles impasses, mais d'autres, bien que ne constituant pas des issues à proprement parler, restent ouverts et construisent tout de même quelque chose.

Il s'agit alors de démonter le mécanisme de la métaphore du terrorisme pour constater que le malaise profond concerne le fonctionnement de la société contemporaine, puis d'étudier les différentes voies représentées dans les œuvres dont le tracé fait écho à la pensée d'Emmanuel Levinas et aux théories contemporaines du *care*.

¹ “When I was a victim I thought protection meant violence. I thought, why should I be tight-handed when others are hitting at me? I don't believe that now, but equally I feel guilty if I talk in a humanist way about the lives of people who don't have the basic right to live safe in peace. There needs to be transparency before forgiveness.”, al-Berry, Khaled. <http://theforgivenessproject.com/stories/khaled-al-berry-egypt/> [consulté le 09/07/2015]. Nous traduisons.

I. L'attentat terroriste comme métaphore d'un malaise social

1. La métaphore du terrorisme : une image dynamique

Les textes que nous avons parcourus construisent une métaphore du terrorisme pour donner à lire le malaise social qu'il nous faut affronter. La notion de métaphore a beaucoup été discutée, autant en linguistique¹ qu'en littérature, en philosophie² ou encore dans d'autres domaines des sciences humaines. C'est une figure de style qui, par sa capacité à mettre en relation des idées très différentes et par la tension qu'elle crée, se prête à de multiples manipulations. Dans leur *Grammaire méthodique du français*³, Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul définissent la métaphore comme une figure d'analogie dynamique et inventive. En effet, selon eux, la métaphore porte non pas sur un mot en particulier mais sur une « relation entre les mots⁴ » et ainsi ne substitue pas un mot à un autre mais exprime quelque chose qui n'existe pas forcément dans la langue. Ces grammairiens en font donc une « figure ouverte » dépendant entièrement du travail interprétatif du lecteur (ou auditeur), et autorisant constamment une double lecture : l'une fondée sur le sens premier, l'autre sur le sens figuré⁵. À cela vient s'ajouter la dimension nécessairement originale de la métaphore qui, si elle est trop souvent utilisée, est « affaiblie⁶ », « usée⁷ » ; elle perd alors son statut de métaphore pour devenir une catachrèse : « La métaphore, pour mériter pleinement son nom, doit être originale, c'est-à-dire qu'elle est non une *réalité stable*, codée dans la

¹ Voir les travaux de Nadine Charbonnel, *La tâche aveugle 1 : Les aventures de la métaphore*, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 1991, ou encore *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris : PUF, 1999. D'autres ouvrages proposent des synthèses sur la pensée théorique comme celui de Serge Botet, *Petit traité de la métaphore : Un panorama des théories modernes de la métaphore*, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2008, ou creusent à nouveau la dimension ontologique de cette figure de style comme celui de Joëlle Gardes Tamine, *Au cœur du langage. La métaphore*, Paris : Honoré Champion, 2011.

² Voir Les travaux de Paul Ricœur notamment dans *La Métaphore vive*, Paris : Le Seuil, 1975, ceux de Jacques Derrida dans « La Mythologie blanche » dans *Marges de la philosophie*, Paris : Editions de Minuit, 1972, ainsi que l'ouvrage de Jean-Luc Amalric sur la polémique entre Paul Ricœur et Jacques Derrida autour de la notion de métaphore, *Ricœur, Derrida : l'enjeu de la métaphore*, Paris : PUF, 2006.

³ Riegel, Martin, Pellat, Jean-Christophe, Rioul, René. *Grammaire méthodique du français*, Paris : PUF, 2011 (1994).

⁴ *Ibid.*, p. 936.

⁵ « La caractéristique majeure de la métaphore est le **travail d'interprétation** qu'elle impose à l'auditeur ou au lecteur, et auquel, en droit, aucune solution définitive ne vient mettre fin de façon décisive. La métaphore est une figure « ouverte ». Il y a des métaphores plus ou moins créatives et difficiles à interpréter, dans la mesure où elles peuvent manifester une analogie jusque-là inaperçue, ou exploiter une analogie plus ou moins intégrée à la culture reçue. », *Ibid.*, p. 936-937, les auteurs soulignent.

⁶ *Ibid.*, p. 936.

⁷ Terme employé par Paul Ricœur et Jacques Derrida.

langue (et pouvant être décrite dans un dictionnaire), mais un *événement*.¹ » Cette dimension événementielle est importante dans l'élaboration de la métaphore du terrorisme puisqu'il s'agit toujours d'un attentat, donc d'un événement, qui bouleverse tous les aspects de la vie des personnages. De plus, la construction en triple dispositif des œuvres implique, comme nous l'avons montré, une tension, un dynamisme, que la figure de style possède, toujours selon les grammairiens : « [...] dans l'énoncé métaphorique, chaque mot conserve son sens propre, ce n'est même qu'à cette condition que se produit la tension qui constitue la dynamique métaphorique.² » Ils parlent bien de « dynamique métaphorique », construite ici par la démarche interprétative des lecteurs à partir du sens premier de l'énoncé qui leur est présenté. C'est à un second degré de lecture que la métaphore du terrorisme peut être construite, lorsque l'on dépasse la quête individuelle des personnages et que l'on cherche à envisager l'ensemble de l'œuvre.

Il s'agit alors de récits allégoriques au sens benjaminien du terme, c'est-à-dire que la métaphore du terrorisme qui s'étend sur toute la fiction possède une part d'échec dans le saisissement du malaise qu'elle souhaite incarner. La dimension allégorique de ces textes autorise une pluralité de lectures, d'interprétations. La métaphore utilisée ne parvient pas à s'imposer comme interprétation unique du texte. De fait, nous avons précédemment montré qu'une lecture du sens propre des fictions est possible, elles sont alors approchées pour la représentation d'un événement terroriste singulier qu'elles offrent. Mais l'appréhension de ces récits sous l'angle de l'allégorie benjaminienne permet d'apercevoir la métaphore du terrorisme. Cette dualité qui demeure irrésolue s'apparente à la situation de Remy dans le roman de Jess Walter, qui, à un moment de l'intrigue, se demande s'il n'existerait pas un double maléfique de lui-même. Cette lecture allégorique de la métaphore du terrorisme fonctionne quelque peu comme le fantastique : le lecteur ne peut jamais trancher entre une interprétation pragmatique et une autre fantaisiste.

La dimension mouvante et événementielle de la métaphore correspond à ce que l'on cherche à identifier dans le recours à l'attentat terroriste. En effet, nous avons précédemment montré que celui-ci pouvait être tour à tour élément perturbateur du récit, écho d'un autre événement, menace à venir ou encore issue inéluctable de l'intrigue. Ces valeurs correspondent à un premier degré de lecture, mais si l'on considère l'attentat comme une métaphore, c'est alors sa capacité de stupéfaction, de suspension du temps et de l'être

¹ *Ibid.*, p. 936, je souligne.

² *Ibid.*, p. 937.

recherchant une certaine distance pour pouvoir sortir de cet état, qui est souhaitée dans le but de faire bénéficier toute l'œuvre de ce pouvoir¹. C'est à la fois un acte de violence extrême, qui dénonce la société, et une caractéristique de notre époque qui a vu se mettre en place la « Guerre contre le Terrorisme ». La dimension allégorique forte explique le recours à cette métaphore et pas à une autre pour aborder le malaise dont il est question. Lire un roman sur un attentat terroriste, qui ne s'attache pas suffisamment aux détails référentiels pour en faire une tentative de compréhension de cet événement précis, offre surtout une opportunité de se confronter à des personnages marqués par leur incapacité à vivre ensemble. La dimension événementielle de la métaphore recouvre sa capacité à émerger subitement et à interloquer son lecteur ; elle suspend quelque peu l'activité de lecture pour être pleinement construite. Elle surgit et demande un temps d'appréhension qui interrompt le rythme régulier de la lecture. La métaphore du terrorisme « surprend et suspend » la compréhension à la fois à travers le thème abordé, l'image créée et le procédé utilisé.

Chez Laila Halaby, les attentats du 11 septembre 2001 engendrent une forte stigmatisation de Salwa et Jassim, mais ils accueillent également d'autres aspects de leur vie aux États-Unis qui se trouve questionnée dans le roman. Salwa se demande si finalement elle ne préférerait pas vivre en Jordanie alors que tout son passé nous est décrit comme une préparation à la vie états-unienne. Elle remet aussi en cause son amour pour Jassim puisqu'elle a pour projet de retourner en Jordanie seule pour une durée indéterminée. Au-delà des attentats, c'est le monde dans lequel elle évolue et ce qu'elle est qui ont métaphoriquement explosé.

Il en va de même pour Amine, le personnage principal du roman de Yasmina Khadra. L'attentat commis par Sihem représente, pour lui, l'éclatement de son identité, ainsi que de sa vie autant personnelle que socioprofessionnelle. Il est rejeté par les deux communautés auxquelles il pensait appartenir, il croyait connaître sa femme mais ne pouvait imaginer qu'elle fasse partie d'un réseau terroriste, il est totalement désorienté, une seule chose reste stable : son éthique médicale. Il affirme fortement qu'il sera toujours du côté de la vie et que rien ne peut, à ses yeux, justifier que l'on en supprime une.

D'autre part, Serge Botet constate dans la conclusion de son panorama des théories linguistiques modernes de la métaphore², qu'une dimension importante de celle-ci n'est que

¹ Nous pouvons faire un parallèle avec la réflexion sur la dimension performative et allégorique qu'Arin Keeble attribue au *flipbook* et plus largement au journal d'Oskar dans le roman de Jonathan Safran Foer (*cf. supra*).

² « Nous ajouterons pour terminer que dans les théories linguistiques récentes de la métaphore, un aspect essentiel nous paraît très négligé pour ne pas dire inexistant : l'image. [...] l'image reste une entité sans

très rarement prise en compte par les théoriciens : la dimension iconique. Toutefois, le rapport entre métaphore et image est présent chez Paul Ricœur et Jacques Derrida dont la polémique détaillée par Jean-Luc Amalric¹ porte justement sur la nécessité de passer par la métaphore pour construire une réflexion philosophique à cause de l'aporie du langage concernant les concepts abstraits que cette discipline se donne à aborder. Ici, le malaise en question est abstrait et nécessite le passage par une image pour pouvoir être abordé. Toute œuvre fictionnelle, par essence, propose une image métaphorique. En effet, un univers entier se forge et s'offre comme image mentale au lecteur. Il « voit », en quelque sorte, les personnages se débattre dans une société explosée, dans une vie explosée. De plus, la dimension visuelle est un élément important dans l'élaboration des œuvres, notamment dans le caractère spectaculaire de l'événement mis en scène.

Cet usage de la métaphore terroriste est à rapprocher de celui de la métaphore de la maladie que Susan Sontag a étudiée². Adoptant une approche diachronique, elle observe à la fois la représentation de la tuberculose et du cancer dans la littérature, et leur usage pour désigner les maux socio-politiques des époques moderne et contemporaine. Elle dénonce la stéréotypie littéraire de la maladie aux XVIII^e et XIX^e siècles qui devient la marque distinctive d'une posture chic et attrayante, magnifiant la mort qu'elle provoque et occultant les aspects négatifs mais pourtant bien réels qu'elle revêt. Cette esthétisation du terrorisme n'est pas présente dans les œuvres du *corpus* qui, au contraire, souligne l'horreur qu'il engendre³. En revanche, l'usage métaphorique du terrorisme pour exprimer un mal « extrême », « absolu » a fait l'objet des remarques précédentes. Susan Sontag évoque un usage similaire de la métaphore de la maladie dans les œuvres et les discours notamment journalistiques de la fin du XX^e siècle⁴. Elle critique cet usage, tout comme elle critique la

profondeur. On peut donc se demander s'il ne faudrait pas justement donner – ou rendre – à l'image métaphorique une certaine épaisseur historique et anthropologique dont elle a été privée. », Botet, Serge. *Petit traité de la métaphore : Un panorama des théories modernes de la métaphore*, op. cit., p. 84-85.

¹ Amalric, Jean-Luc. *Ricœur, Derrida : l'enjeu de la métaphore*, op. cit..

² Sontag, Susan. *La maladie comme métaphore*, trad. Marie-France de Paloméra, Paris : Le Seuil, 1979.

³ Les exemples foisonnent entre le pathétique de la situation de Yachine qui revoit, en tant que fantôme, son parcours de terroriste dans le roman de Mahi Binebine, la violence des blessures des victimes de l'attentat perpétré par Sihem dans le roman de Yasmina Khadra, ou encore le traumatisme causé par la trouvaille d'un morceau de cuir chevelu par Remy dans le roman de Jess Walter. Le terrorisme n'est jamais magnifié dans les textes étudiés ici.

⁴ « Ce ne serait pas la dernière fois que l'on justifierait la violence révolutionnaire en prétextant que la société souffre d'un mal horrible et sans recours. L'aspect mélodramatique de la métaphore empruntée à la maladie telle que l'utilise le discours politique moderne implique une idée de répression : la maladie n'est pas un châtement, mais le signe qu'il y a quelque chose de pourri, quelque chose qui doit être violemment corrigé.

Les mouvements totalitaires modernes, de droite comme de gauche, ont montré un goût particulier – et révélateur – pour les images pathologiques. Pour les nazis, l'individu dont les origines raciales étaient mélangées ressemblait à un syphilitique. », *Ibid.*, p. 98-99.

romanticisation de la maladie auparavant. En effet, elle énonce clairement le caractère déplacé de l'usage de telles métaphores au regard des personnes atteintes de ces maladies :

Mais comment observer une attitude morale rigoureuse à la fin du XX^e siècle ? Comment, alors que tant d'autres points exigent la même rigueur ; comment, quand il nous reste le sentiment du mal mais que nous ne disposons plus du langage religieux ou philosophique nous permettant d'en parler intelligemment ? Nous sommes en quête de métaphores capables d'embrasser le mal « extrême » ou « absolu ». Mais les métaphores modernes de la maladie sont toutes minables. Les individus réellement atteints de la maladie en question ne sont guère aidés lorsqu'ils entendent constamment citer le nom de celle-ci pour représenter le mal. Ce n'est que dans son acception la plus restreinte qu'un événement ou un problème historiques s'apparentent à une maladie. Et la métaphore du cancer est particulièrement grossière. Elle constitue invariablement une incitation à simplifier ce qui est complexe, elle est un appel à la complaisance morale, quand ce n'est pas au fanatisme.¹

Cette critique véhémement du recours à la métaphore de la maladie pour aborder une question historique est reportable à l'usage de la métaphore du terrorisme, dont la souffrance des victimes est bien réelle et les représailles sanglantes. Mais l'efficacité de ce recours est du même ordre que celle qui concerne la métaphore de la maladie : Susan Sontag souligne qu'il serait plus décent d'utiliser cette métaphore lorsque la recherche en immunologie aura permis des progrès significatifs et que la métaphore cancéreuse ne sera plus porteuse de la même fatalité qu'au moment où elle écrivait cet essai. Cependant, elle ajoute qu'à partir de ce moment l'efficacité de la métaphore disparaîtrait avec la fatalité dont l'imaginaire de la maladie était porteuse². Si l'on imagine une époque où le terrorisme serait complètement contrôlé, où la part d'horreur et de terreur qu'il provoque ne serait plus, alors l'usage de cette métaphore ne posséderait plus la même signification, ni la même force.

Susan Sontag aborde ensemble les récits fictionnels et ceux portés par les journalistes et les politiques dans notre univers référentiel. Or, il nous semble important d'effectuer une distinction entre ces usages du langage qui n'ont pas les mêmes prétentions face à la réalité. Comme nous l'avons souligné précédemment, toute œuvre fictionnelle porte en elle une dimension métaphorique qui est liée à son identité propre. Les œuvres du *corpus* n'ont pas pour objectif d'édicter une vérité quelconque, elles en perdraient toute leur richesse et tout

¹ *Ibid.* p. 102-103.

² « Et peut-être sera-t-il possible alors de comparer quelque chose à un cancer sans sous-entendre un diagnostic fatal, ou un appel aux armes destiné à combattre, par n'importe quel moyen, un ennemi insidieux et meurtrier. Peut-être deviendra-t-il moralement acceptable, à l'inverse de la situation actuelle, d'utiliser le cancer comme métaphore.

Mais lorsque ce temps sera venu, personne ne voudra plus continuer à comparer ce qui est abominable à un cancer. Car l'intérêt de la métaphore réside précisément dans le fait qu'elle se réfère à une maladie envahie par la mystification, remplie de phantasmes de la fatalité à laquelle on n'échappe pas. », *Ibid.*, p. 105.

leur intérêt ; elles soumettent aux lecteurs un récit qui suscite des réactions (d'adhésion, de rejet, de scepticisme, ou encore d'ennui par exemple) qui sont le propre du lecteur qui s'en empare et qui diffèrent d'un lecteur à l'autre. L'atemporalité que l'on attribue à beaucoup d'œuvres fictionnelles provient justement de la richesse allégorique dont elles sont dotées. La métaphore du terrorisme n'est pas une interprétation unique et imposée, mais une potentialité que le lecteur peut activer tout en sachant qu'elle se dérobera à lui d'une manière ou d'une autre.

Ainsi, le récit fictionnel de l'attentat ne ménage pas seulement un espace à l'individu pour envisager l'événement, il lui propose une dimension allégorique, une métaphore *in absentia* du terrorisme pouvant représenter le malaise social.

Élément perturbateur ou bien de résolution, l'attentat terroriste est l'événement métaphorique qui révèle l'impossibilité dans laquelle se trouvent les personnages de poursuivre leur existence de la même manière. Il fait exploser tous leurs repères pour ne laisser que ce qui est intenable.

Nous retrouvons la même impossibilité de continuer à vivre selon le même mode de fonctionnement dans tous les autres romans du *corpus* et, chaque fois, il n'est pas seulement question de surmonter l'événement terroriste, il s'agit plus globalement de se retrouver et de reconstruire une société basée sur d'autres fondements.

2. La conception arendtienne de l'humain : une éthique de la parole et de l'agir

Deux attitudes face à la configuration de la société sont proposées dans les œuvres du *corpus*, la première est l'action terroriste, la seconde est l'élaboration de récits de l'événement. Ainsi, deux voies sont explorées par les personnages pour tenter d'échapper à leur condition d'« inquiétudes bringuebalantes » : certains cherchent à agir alors que d'autres cherchent à dire. Ces deux aspects correspondent à ce que Hannah Arendt décrit comme les éléments essentiels qui nous permettent de nous reconnaître mutuellement comme humains et non comme simples êtres vivants :

La parole et l'action révèlent cette unique individualité. C'est par elles que les hommes se distinguent au lieu d'être simplement distincts ; ce sont les modes sous lesquels les êtres humains apparaissent les uns aux autres, non certes comme objets physiques, mais en tant qu'hommes. Cette apparence, bien différente de la simple

existence corporelle, repose sur l'initiative, mais une initiative dont aucun être humain ne peut s'abstenir s'il veut rester humain.¹

Chaque individu est alors responsable de ses actes et de ses paroles, il se doit de les investir éthiquement s'il ne veut pas perdre son humanité. En effet, Hannah Arendt insiste sur cette pratique réfléchie de l'agir et de la parole, ce qu'elle nomme « initiative », pour que l'on conserve notre statut d'être humain. Les personnages de nos romans ne font justement pas preuve de cette initiative, ils subissent leur existence et perdent de fait leur humanité. Ils n'ont qu'une « simple existence corporelle » qui ne permet pas aux autres de les reconnaître en tant qu'humains. Par ce biais, la fiction fait le constat du malaise dans lequel tout être humain est susceptible de vivre.

De plus, Hannah Arendt ajoute que cet investissement éthique construit également l'identité individuelle, nous distingue les uns des autres :

En agissant et en parlant les hommes font voir qui ils sont, révèlent activement leurs identités personnelles uniques et font ainsi leur apparition dans le monde humain, alors que leurs identités physiques apparaissent, sans la moindre activité, dans l'unicité de la forme du corps et du son de la voix.²

Les personnages des fictions du *corpus* n'apparaissent que dans « l'unicité de la forme du corps et du son de la voix », mais ils sont en quête de l'investissement éthique que décrit Hannah Arendt, dans l'espoir de retrouver à la fois leur statut d'humain et leur identité individuelle. Cette quête passe par l'exploration d'une manière d'agir qu'est l'attentat terroriste, et par l'élaboration de multiples récits de l'événement qui permettraient de retrouver l'usage raisonné de la parole.

2.1. L'investissement dans l'agir : une efficacité illusoire

L'action majeure entreprise par plusieurs personnages du *corpus* est l'attentat-suicide. Cette action est envisagée par beaucoup d'entre eux comme le seul moyen de faire changer la société. Un premier groupe de personnages cherche une certaine puissance dans l'action terroriste. Cette quête est liée à une sortie reconnue de la communauté humaine et à une sorte d'invisibilité par rapport à cette communauté. Le narrateur de Salim Bachi l'exprime clairement dans divers passages comme celui-ci :

¹ Arendt, Hannah. *Condition de l'homme moderne*, op. cit., p. 232.

² *Ibid.*, p. 236.

Hiroshima mon amour, un sale titre de film vu dans une salle obscure à Paris quand il se civilisait et s'apprêtait à devenir un des leurs, un sale type sans histoires et sans Histoire, un intégré en voie de désintégration, mais il avait préféré l'intégrisme ; des deux mots, il avait choisi le pire.¹

La première motivation du narrateur du roman de Salim Bachi est donc la volonté de ne pas se « désintégrer », ne pas disparaître, fondu dans la masse, invisible pour les autres. Il crée un lien entre l'Histoire à laquelle il veut appartenir et les ennuis nécessaires pour atteindre son but. Ainsi, « l'intégrisme » est présenté comme étant une manière d'exister pleinement, et les « mots » se confondent avec les « maux ». Bien que tout au long du roman il se présente comme à la fois toujours vivant et déjà mort, ce narrateur fait de cette volonté de puissance nietzschéenne sa motivation première. Il cherche dans l'attentat-suicide l'investissement réfléchi de l'agir qui devrait lui redonner toute sa consistance. Il recherche également une manière d'exister par rapport à une communauté dont il s'est exclu, devenant invisible à leurs yeux². De plus l'histoire du roi des oiseaux est clairement un apologue lié à sa situation. Le narrateur l'explique mais maintient le parallèle jusqu'à la fin du texte. L'histoire raconte le périple de tous les oiseaux de la création qui partent à la recherche du roi des oiseaux. Ils sont accueillis par son chambellan qui les fait attendre dans l'antichambre du roi. Les oiseaux meurent les uns derrière les autres durant cette longue attente. Alors que le dernier oiseau de la création est vieux et seul, le chambellan le fait entrer dans une pièce entourée de miroir et lui présente, en sa personne, le roi. Le plus vieil oiseau de la création apprend son identité alors qu'il se meurt. Cet apologue transposé à l'intrigue du roman de Bachi nous permet de considérer que le choix de l'attentat-suicide comme moyen d'exister est vain puisqu'il n'aboutit qu'à la mort du personnage, devenu incapable d'investir concrètement une quelconque vie.

Hammad, le jeune terroriste du roman de Don DeLillo devient lui aussi invisible aux yeux des autres, il est sorti de la société³. Alors qu'il est présenté comme quelqu'un d'indécis et de manipulable, il possède tout de même une énergie (*unnamed energy*) qu'il cherche à répandre. Lorsqu'il porte le gilet de dynamite, il affirme se sentir comme un homme⁴. Alors que son implication dans l'attentat terroriste lui impose de couper toute relation sociale et

¹ Bachi, Salim. *Tuez-les tous*, op. cit., p. 14-15.

² « Il se savait séparé d'elle, séparé de l'humanité, un gouffre, un abîme ouvert sous ses pieds [...] », *Ibid.*, p. 36.

³ « He was invisible to these people and they were invisible to him. », DeLillo, Don. *Falling Man*, op. cit., p. 171.
« Il était invisible pour ces gens et ils devenaient invisibles pour lui. », DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, op. cit., p. 207.

⁴ « He wore a bomb vest and knew he was a man now, finally, ready to close the distance to God. », DeLillo, Don. *Falling Man*, op. cit., p. 172.

« Il portait un gilet conçu pour porter les bombes et savait qu'il était un homme maintenant, enfin, prêt à mettre un terme à sa distance d'avec Dieu. », DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, op. cit., p. 209.

familiale, étrangement, elle lui offre également la sensation d'exister pleinement dans l'expression d'une forme de puissance. On retrouve cette idée dans la dernière histoire qui s'impose à lui, celle des enfants chiites durant la guerre Irak-Iran, se jetant sur le front, sûrs de leur mort. Il détourne la pensée du vieillard qui lui avait raconté ce souvenir dans le but de lui faire partager l'horreur du massacre de la jeunesse, mais Hammad, lui, y puise de la force. Par cet acte, il considère que les enfants agissent éthiquement, ils ouvrent les portes du paradis car leur action sur le monde est efficace.

Ces deux personnages cherchent à investir l'agir dans une quête de puissance pour ne plus être le mort-vivant invisible qu'ils sont devenus. Ils sont des êtres « en puissance » selon la conception aristotélicienne, opposés à l'être « en acte » qu'ils atteignent dans leur mort. Ce statut leur confère une dynamique qui les fait tendre vers un investissement de l'agir ayant pour objectif l'être « en acte » qu'ils doivent atteindre. De plus, tous deux sont construits en binôme avec un personnage secondaire mais plus charismatique qui constitue une figure de terroriste. Il s'agit du Saoudien chez Salim Bachi et d'Amir chez Don DeLillo. Ces deux personnages engendrent une forte fascination de la part des deux personnages centraux. Ils sont présentés comme habités par une fureur et une volonté surhumaines. Mais ils contrastent surtout par l'absence de doute dont ils font preuve, contrairement à San Juan (un des pseudonymes du narrateur de Salim Bachi) et Hammad.

En revanche, les personnages de Sihem et de Muhaymen ne sont pas présentés comme motivés par une volonté de puissance ni par une forme d'invisibilité qui les exclut de la communauté humaine. L'investissement dans l'agir chez Yasmina Khadra et Inaam Kachachi relève de la résistance à une forme d'oppression. Le billet de Sihem adressé à son mari tente de lui expliquer qu'il lui est impossible de vivre dans un monde qui opère une hiérarchisation dans les peuples, qui traite les Israéliens comme des humains mais exclut les Palestiniens de cette société. C'est un message similaire que porte le personnage de Muhaymen. Bien que ne commettant pas d'attentat-suicide, il est prêt à donner sa vie pour permettre à son peuple de retrouver le contrôle de son pays. Il prône le droit des Irakiens à se gouverner, à ne pas être soumis aux États-Unis, en quelque sorte, à construire leur propre société. D'autre part, il faut rappeler que l'engagement de Muhaymen découle de son séjour dans les prisons iraniennes, où une partie de lui est morte. C'est, de fait, un mort-vivant qui combat pour la liberté de son pays ; par son engagement, il cherche à redonner forme et force à sa vie.

Tous ces personnages de terroristes pensent investir éthiquement l'agir, ils justifient leur action en se convainquant que cela fera bouger la société. Mais cet engagement possède

une efficacité illusoire puisqu'ils ne sont plus là pour pouvoir en bénéficier. Le sacrifice qu'ils effectuent est un engagement dans la mort et non dans la vie, ce qui ne peut faire de leur action une solution pour refonder une nouvelle société. De plus, comme le souligne Marc Crépon dans le dernier chapitre de son ouvrage *Le Consentement meurtrier*, chaque homme est porteur d'un univers et celui-ci disparaît avec lui. Ainsi, la mort, quelle qu'elle soit, ne peut être un investissement efficace. La conviction des terroristes suicidaires dans l'efficacité de leur action est contredite par leur mort : ils ne peuvent ni statuer sur la réussite de leur mission, ni en tirer personnellement profit.

L'inverse se produit avec les personnages qui cherchent à investir la parole : de prime abord, les mots semblent échouer, mais au final, eux demeurent.

2.2. L'investissement dans la parole : une impuissance illusoire

D'autres personnages, construits comme les victimes du terrorisme, n'agissent plus, ils sont frappés de stupeur et cherchent à se saisir de la parole, mais celle-ci est toujours représentée en échec.

Chez Don DeLillo, le personnage de Lianne incarne le paradoxe de la puissante impuissance du langage. En effet, elle dirige des ateliers d'écriture pour les malades atteints d'Alzheimer. Elle propose logiquement aux participants de s'exprimer sur leur expérience des attentats du 11 septembre 2001. Au fur et à mesure, elle ressent le besoin d'intensifier les séances, mais le médecin lui objecte le potentiel effet néfaste de cette intensification : les membres du groupe trouvent un espace de parole, un temps qui leur est accordé ; mais si ce temps est renouvelé plus souvent, ils risquent de se sentir contraints, obligés de s'exprimer, ce qui serait source d'angoisse et non de soulagement. Le médecin pointe alors la réelle motivation de Lianne, c'est elle qui a besoin de ces ateliers :

Lianne les encourageait à parler et à débattre. Elle voulait tout entendre, les choses que tout le monde disait, des choses ordinaires, et les proclamations de foi dans leur nudité, et la profondeur des sentiments, la passion qui saturait la pièce. Elle avait besoin de ces hommes et de ces femmes. L'observation du Dr Apter la troublait parce qu'elle touchait quelque chose de vrai. Elle avait besoin de ces

Lianne encouraged them to speak and argue. She wanted to hear everything, the things everybody said, ordinary things, and the naked statements of belief, and the depth of feeling, the passion that saturated the room. She needed these men and women. Dr Apter's comment disturbed her because there was truth in it. She needed these people. It was possible that the group meant more to her than it did to the

gens. Il était même possible que le groupe signifiait davantage pour elle que pour eux.¹

members.²

Elle a un besoin vital d'accueillir la parole des différents membres et de faire partie de leur groupe. Cependant, elle-même ne s'exprime pas, elle écoute, elle reçoit mais ne produit pas. À travers les mots, elle a besoin des personnes, elle existe dans un groupe, pour d'autres humains, mais en même temps elle est en dehors de ce groupe puisqu'elle le dirige. Elle organise, conditionne la parole mais elle n'en produit pas, ainsi elle est le témoin des récits des membres, elle les accueille, les entend, en régleme la production, mais elle n'en est pas l'auteur. La position de Lianne face à cet atelier travaille l'investissement de la parole dans la reconquête de son humanité. De son point de vue, c'est d'abord par un constat d'échec (elle ne parle pas) que le besoin se fait sentir, puis l'observation du fonctionnement de cette parole au sein d'un groupe d'individus suggère une certaine efficacité, finalement, du langage dans l'existence de ces patients. En effet, le groupe semble plus soudé, la parole se libère, et une forme de solidarité se développe. Ils existent les uns pour les autres et construisent, à travers leurs récits, un microcosme, leur propre société.

Un autre investissement est représenté par les personnages du *corpus* que sont les narrateurs des romans de Khaled al-Berry et d'Abdullah Thabit. Chacun devient respectivement journaliste et écrivain, et trouve dans les mots l'échappatoire à sa situation.

Le rapport à la parole chez Khaled al-Berry est surtout un rapport au langage qui passe plus par l'écrit, mais dans une dynamique communicationnelle tout de même. Ses considérations sur l'écriture commencent en prison. L'écrit est ce qui lui permet de tenir, de se donner une consistance, de continuer à vivre :

Écrire en soi et sur l'écriture était la meilleure occupation en prison, tuant le temps, préservant, autant que possible, l'équilibre de ma raison et de mon esprit, et me donnant quelque espoir de m'échapper de ce monde du mauvais et du pire. Cela m'aida à créer des mélodies pour accompagner le bruit monotone dans lequel je flottais et à donner de la valeur au vide que j'habitais et qui m'habitait. Je n'écrivais pas des lettres ordinaires, mais

[...] الكتابة في حد ذاتها كانت الشاغل
الأفضل في السجن، تقتل الوقت، وتحافظ بقدر
الإمكان على اتزان العقلي والنفسي، وتمنحي أملا في
الهروب من عالم السيئ والأسوأ. تساعدني في خلق
نغم للصوت الرتيب الذي أسبح فيه وخلق قيمة للعدم
الذي أسكنه ويسكنني. لم أكن أكتب رسائل، بل
معلقات، تمتد في صفحات لم أدر من أين أتيت

¹ DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, op. cit., p. 78.

² DeLillo, Don. *Falling Man*, op. cit., p. 63.

des odes qui se propageaient sur les pages et dont je ne sais toujours pas jusqu'à maintenant, où je trouvais les nouvelles pour les remplir. Je pouvais écrire pendant des heures entières.¹

بأخبار تملأها. أظن أكتب لساعات طويلة.²

En prison, il subit le terrorisme d'État à travers les conditions de vie qui lui sont imposées et par l'arbitraire de ce qui peut lui arriver. Il n'est plus le terroriste de la *Jama'a*, mais une victime du terrorisme étatique. L'écriture lui permet d'y échapper en maintenant son « équilibre mental » (اتزاني العقلي) et en lui offrant une « échappatoire » (الهروب). La puissance salvatrice de l'écriture est intensifiée dans ce passage car cette pratique y est personnifiée puisqu'elle est le sujet grammatical des verbes d'actions. Les genres littéraires que sont les « lettres » (رسائل) ce terme arabe est utilisé pour la correspondance mais aussi pour désigner les épîtres ; puis ce que l'on traduit par « odes³ » (معلقات) mais que l'on peut également conserver phonétiquement (*mu'allaqât*) car il s'agit de poèmes arabes de l'époque pré-islamique, prennent le relais et deviennent à leur tour sujets grammaticaux des verbes d'action à la fin de l'extrait, offrant de l'espoir au narrateur. Dans le lexique même se mélangent alors la pratique de l'écriture et la tradition littéraire. Il précise par la suite que ce besoin d'écrire s'étendait aux lettres et relevait également de la nécessité que quelqu'un sache où il se trouvait, ainsi il ne devenait pas invisible, mort-vivant, il n'avait pas disparu. Cependant, le moyen de répondre à ses besoins évolue : de l'investissement dans l'action terroriste (comme pour Ahmad chez John Updike et le narrateur de Salim Bachi), il passe à un investissement dans le langage. Plus tard, bien après sa libération, il renoncera à ses études de médecine pour devenir pigiste au journal *al-Ahram* dans la section sportive. Il accepte ce travail car il pense que c'est le meilleur moyen de devenir écrivain. Enfin, le roman se clôt sur l'affirmation que la lecture est ce qui l'a totalement libéré :

Les sorcières de Salem d'Arthur Miller m'ont fait pleurer comme un fou. J'ai juré et j'ai maudit, encore et encore. Ensuite, j'ai lu *De la liberté* de John Stuart Mill et ce fut comme si j'avais atteint la terre promise et que j'avais enfin le droit

"البوتقة" التي صاغها آرثر ميللر، جعلتني أبكي كالمجنون. وأسب، يلعن... يلعن... يلعن... وبعدها قرأت الحرية الشخصية لجون ستيوارت ميل

¹ Nous traduisons.

² البري، خالد.. الدنيا أجمل من الجنة، ص. 205-206.

³ L'ode, en tant que forme poétique, se disant « قصيدة » (*qasida*).

de déposer ma croix. Aucune autorité absolue de quelque sorte que ce soit, personne pour régir ce que je devais lire ou écouter, personne pour m'imposer leurs aspirations, personne pour m'imposer leur vision de l'Histoire, personne pour m'imposer leur conception de l'avenir. Personne pour m'infliger une peine alors que je ne commets aucun crime, pendant qu'eux en commettent sans en être tenus pour responsables.¹

فكأنما وصلت الأرض الموعودة، وحق لي أن ألقى عن كاهلي الصليب. بلا سلطة مطلقة من أي نوع. بلا أناس يتحكمون في ما أقرأ وما أسمع. بلا أناس يفرضون عليّ أنفسهم، ويفرضون عليّ التاريخ ويفرضون عليّ المستقبل. بلا أناس يعاقبونني بلا مفسدة، ويفسدون بلا محاسبة.²

Le parallélisme syntaxique, utilisant la forme négative (بلا) dans les expressions « aucune autorité » (بلا سلطة), « personne » (بلا أناس), donne du poids à cette libération du narrateur, plus aucune entrave ne soumettra son libre arbitre. Les mots échangés, que ce soit à l'oral ou bien à l'écrit, possèdent le pouvoir d'agir sur le narrateur et lui permettent de regagner et de conserver son humanité. Il est devenu son seul maître, il sait qui il est et a investi sa vie de manière raisonnée et consciente. Ces considérations finales sur la lecture ont un effet réflexif, l'engagement dans l'écriture du narrateur est ainsi une manière d'exister, d'assumer pleinement sa vie.

La prosopopée de Mahi Binebine esquisse la possibilité de faire se rejoindre la parole et l'agir dans l'acte de création fictionnelle. Le narrateur se trouve dans la position d'observateur incapable de parler puisqu'il est mort. Toutefois, il produit un récit mais qu'il ne peut partager, ce qui le condamne aux limbes. Malgré le constat d'impuissance du langage, il produit un texte, les mots sont « pensés » par le narrateur et adressés à un « vous » qu'un narrataire vient incarner, permis par les ressorts de la fiction. L'existence surnaturelle du fantôme du narrateur, de cette « conscience » à laquelle il est réduit, est reconnue. Ainsi, cette expérience revêt une dimension supplémentaire qui lie l'investissement dans la parole et dans l'agir, par le caractère fictionnel prôné à travers cette voix d'outre-tombe.

Même si tous les personnages de victime des romans du *corpus* demeurent en suspens, ne reprennent pas pleinement possession de leur vie, les mots les maintiennent en vie, ils ne se donnent pas la mort. Ils parviennent à survivre, à défaut de vivre pleinement. Ceci est tout de même plus que ce qu'obtiennent les terroristes puisque la formulation de leur situation offre la

¹ Nous traduisons.

² البري، خالد. الدنيا أجمل من الجنة، ص. 257.

possibilité d'attendre que le temps fasse son travail et que la parole œuvre suffisamment pour devenir un agir modélisant une nouvelle société.

Là où, à un niveau intrafictionnel, les personnages trouvent une échappatoire dans l'investissement éthique, réfléchi, de la parole, les œuvres du *corpus*, à un niveau extrafictionnel, combinent investissement de la parole et de l'agir. Bien que proposant des fins sous forme d'impasses, elles font œuvre, et leur existence prouve que, même si les mots sont faibles face au malaise social général, ils ont le mérite d'exister et demeurent. Dans le constat d'échec que posent les romans, il y a tout de même une puissance, un pouvoir des mots à donner corps au malaise et également aux personnages. Ainsi, les romans proposent implicitement de voir en l'investissement éthique de la parole, un investissement également dans l'agir par le biais de l'acte d'écriture, et plus particulièrement l'écriture fictionnelle. En effet, celle-ci est une forme d'agir puisqu'au-delà de l'exercice de la parole, il est question de créer tout un univers dans lequel le lecteur pourra s'immerger. Le romancier élabore tout un monde dans lequel le lecteur va évoluer ; par conséquent, l'usage du langage dans l'écriture fictionnelle combine l'investissement dans la parole tel que l'entend Hannah Arendt, avec celui dans l'agir.

*

Le terrorisme marque le monde contemporain, constitue une menace sérieuse et mondialisée. Traiter d'un attentat-suicide c'est être sûr de toucher toutes les populations. La Guerre contre le Terrorisme est internationale et fait de ce thème un point de jonction que toute société peut saisir. Au-delà d'un traitement factuel, le motif permet d'interroger l'état de la société aujourd'hui et de ses membres. La construction des personnages et la progression des intrigues suggèrent que l'issue ne se trouverait pas dans le recours à la violence. Les œuvres peuvent alors se lire à l'aune de la pensée lévinassienne, et de celles qui en découlent, militant pour une éthique de la non-violence.

II. Une éthique de la non-violence : un fondement possible pour une nouvelle société

« Il n’y a pas d’autres, dit Amir simplement. Les autres n’existent que dans la mesure où ils remplissent le rôle que nous leur avons assigné. Telle est leur fonction en tant qu’autres. Ceux qui vont mourir n’auront aucun droit sur leur vie sinon à travers l’utilité de leur mort.¹ »

Rejoignant la pensée d’Emmanuel Levinas, les théories du *care* proposent de construire nos relations sociales sur la primauté du soin pour autrui. Le principe lévinassien de la reconnaissance de notre propre vulnérabilité dans le visage d’autrui, reconnaissance qui nous attribue une responsabilité envers autrui empêchant tout recours à la violence, constitue un point de départ. Les œuvres romanesques du *corpus* peuvent être abordées à partir de ces théories, notamment à travers l’usage de la métaphore du visage représenté au sens propre² dans les romans. Après avoir étudié la métaphore de la reconnaissance de soi dans le visage d’autrui, nous verrons quelle injonction individuelle en découle puis quel modèle de société est alors envisagé.

1. La métaphore du visage

La seule valeur absolue c'est la possibilité humaine de donner sur soi une priorité à l'autre.³

Les personnages des œuvres du *corpus* sont très isolés, ils sont à la recherche d’un contact, d’une relation avec autrui pour y trouver un point d’ancrage sur lequel se reconstruire. L’intrigue se centre sur cette quête de soi dans l’autre, et rejoint ainsi la pensée d’Emmanuel Levinas. En effet, les fictions accordent une place importante au regard, comme nous l’avons étudié précédemment, et certaines scènes utilisent ce regard comme déclencheur d’un retournement de situation ou bien comme symbole de l’échec de la quête du personnage.

¹ DeLillo, Don. *L’homme qui tombe*, *op. cit.*, p. 213.

“Amir said simply there are no others. The others exist only to the degree that they fill the role we have designed for them. This is their function as others. Those who will die have no claim to their lives outside the useful fact of their dying.”, DeLillo, Don. *Falling Man*, *op. cit.*, p. 176.

² Le regard est très important dans la manière dont les relations entre les personnages sont représentées, et lorsqu’un contact se forme, il est souvent accompagné de quelques mots sur le visage des personnages, *cf. infra*.

³ Levinas, Emmanuel. *Entre nous : essais sur le penser-à-l’autre*, Paris : Grasset, 1991, p. 127.

À chaque fois, ce qui est en jeu est une prise de contact avec l'autre, une reconnaissance d'autrui à travers son visage.

La parabole du roi des oiseaux chez Salim Bachi remplit cette fonction. Le narrateur cherche à connaître autrui mais ne trouve qu'une diffraction de son propre visage. Toute l'horreur que lui inspire ce constat se trouve exprimée dans l'exclamation finale attribuée à Dieu : « Contemple ta face ! » juste avant que l'avion n'entre en collision avec les tours. Les miroirs de l'histoire trouvent un écho dans les multiples vitres du World Trade Center et ce qui permet au narrateur d'aller au bout de son attentat est bien la reconnaissance seulement de lui-même dans ces miroirs, les autres n'existent plus. La reconnaissance de la vulnérabilité d'autrui est également au cœur du rôle du personnage féminin que le narrateur rencontre lors de sa dernière nuit. Élément essentiel de l'intrigue, l'enjeu se situe dans le visage de cette femme que finalement le narrateur refuse de voir¹.

Le visage de l'enfance, symbole de l'innocence, est présent dans deux romans de manière très forte. Chez Jess Walter, c'est bien le regard suppliant de la petite fille à l'hôpital que Remy ne peut soutenir, il ne peut assumer la responsabilité qu'il a envers elle. Cet épisode est construit de manière à mettre en avant la souffrance de Remy face à l'impossibilité dans laquelle il se trouve. Cette confrontation avec le visage de l'innocence fonctionne en revanche chez John Updike. En effet, alors qu'Ahmad conduit le camion rempli de substances explosives, des enfants se trouvant dans la voiture devant lui cherchent à attirer son regard :

Les deux enfants dans la Volvo devant lui, amoureuxment soignés et habillés par leurs parents, l'observent avec gravité, comme s'ils avaient perçu quelque chose de fou dans son regard, d'extraordinaire dans l'expression de son visage auréolé du miroitement du pare-brise. En un geste rassurant, il lève sa main droite et leur fait signe, agitant les doigts comme le scarabée renversé sur le dos, ses pattes. Enfin remarqués, les enfants sourient et Ahmad ne peut s'empêcher de leur rendre leur sourire. Il jette un coup

The two children in the vehicle ahead, lovingly dressed and groomed by their parents, bathed and soothed every night, gaze toward him solemnly, having sensed the something erratic in his focus, the something unnatural in the expression of his face, mixed with the glaze of his windshield. Reassuringly he lifts the fingers of his right hand from the steering wheel and waves them, like the legs of a beetle on its back. Recognized at last, the children smile, and Ahmad cannot but smile back. He glances at his watch: nine-

¹ « Il avait refermé la porte de la chambre en se demandant pourquoi il avait tenu à ne pas être seul ce soir, même s'il n'avait jamais réellement ressenti son existence, une ombre parmi les ombres qui l'entouraient depuis des mois. », Bachi, Salim. *Tuez-les tous*, op. cit., p. 99. Le narrateur aurait souhaité la rencontre, mais elle n'a pas eu lieu, il n'a pas vu son visage puisqu'elle est restée une « ombre », c'est-à-dire justement une silhouette sans visage.

d'œil à sa montre : 9h18. Il est passé, le moment de faire le maximum de dégâts. [...] Les petits Noirs, comme soulagés eux aussi, font des grimaces derrière la lunette arrière, abaissent les coins de leur bouche avec leurs doigts, tirent la langue. Ahmad tente un autre sourire, un autre petit signe de la main amical, plus faibles, ceux-là : il est épuisé. La bouche lumineuse de la sortie du tunnel s'ouvre pour l'avaloir – lui, son camion et ses fantômes. [...] La Volvo bronze file sur la droite. Distracts par le paysage métropolitain, les enfants tournent la tête ici et là, sans adresser un signe d'adieu à Ahmad. Il le ressent comme une rebuffade après le sacrifice qu'il a fait pour eux.¹

eighteen. The moment for maximum damage has slipped by; [...]. The black children, similarly sensing rescue, make faces through the back window of the Volvo, pulling down the corners of their eyes with their fingers and wagging their protruding tongues. Ahmad tries to smile again and repeats his friendly gesture of finger-waving but weakly; he feels spent. The tunnel's bright mouth grows to swallow him and his truck and its ghosts; [...]. The bronze station wagon speeds to the right, south. The children are distracted by metropolitan sights, their heads swiveling this way and that, and they do not give Ahmad a farewell wave. He feels snubbed, after the sacrifice he made for them.²

La juxtaposition de la reconnaissance des enfants par Ahmad et du constat qu'il est désormais trop tard pour passer à l'acte crée un premier lien de cause à effet entre les enfants et le renoncement d'Ahmad. Ce lien devient par la suite explicite puisqu'Ahmad est vexé par la distraction des enfants qui en oublient de lui dire au revoir alors qu'il a le sentiment d'avoir fait un « sacrifice » pour eux. En acceptant d'interagir avec eux par le regard, il a reconnu leur vulnérabilité et leur humanité. Il ne pouvait plus faire abstraction de ces enfants dont il allait devenir le bourreau. Paradoxalement, en refusant de devenir martyr, il a l'impression d'avoir effectué un « sacrifice ». En réalité, la reconnaissance a été mutuelle et c'est cette réciprocité qui est présentée comme l'élément crucial dans la décision d'Ahmad. En interagissant, il a accepté d'être également reconnu par les enfants, il n'est plus invisible, en marge, mais entre alors dans la communauté humaine. Le mécontentement d'Ahmad marque aussi cette réciprocité car l'absence de signe d'adieu de la part des enfants l'a fait de nouveau disparaître à leurs yeux. Cette scène constitue une illustration très nette de la théorie d'Emmanuel Levinas : en acceptant de voir les enfants, Ahmad reconnaît dans leur visage leur vulnérabilité et la sienne par la même occasion. De fait, il devient responsable d'eux et ne peut avoir recours à la violence.

Sylvie Germain, romancière française et élève d'Emmanuel Levinas, formule cette idée de la manière suivante dans sa thèse :

¹ Updike, John. *Terroriste*, *op. cit.*, p. 312-313.

² Updike, John. *Terrorist*, *op. cit.*, p. 307-308.

L'homme est originellement un être sans visage ; son propre visage lui est une absence, un inconnu, un trou noir, et seule une MEDIATION lui permet d'y avoir accès. Médiation par le regard des autres qui se porte sur lui, ou par l'artifice du miroir ; ainsi le visage, repli infini de chair en son obscur dedans, retrait de la chair en sa nuit de chair, n'est-il « mis-au-monde » que par un passage au Dehors ; exposition et détour. Aussi est-il dans un état d'étrange dépendance et d'infinie précarité : - il ne commence à exister que du point de vue des autres, ne se constitue que par le biais des autres [...].¹

Sylvie Germain souligne ici la vulnérabilité du visage humain qui, dans la philosophie lévinassienne, se diffuse à l'être humain dans sa totalité. C'est la vulnérabilité d'Ahmad face au besoin qu'il a d'être reconnu par les enfants.

Hagi Kenaan, dans son ouvrage intitulé *Visage(s)*², reprend la pensée d'Emmanuel Levinas et souligne le dynamisme du concept :

Il [le visage] est présent dans le mouvement qui délite le tissu visuel, mais il ne s'entrelace pas lui-même dans la texture de la vision. Le visage surgit vers le visible, montrant ses traces à découvert, sans être jamais dans le champ visuel comme un sujet de vision. Le visage vient vers le visible au-delà du visible. Il apparaît, perce le cadre visuel, mais ne se cristallise jamais en objet visuel. Sa forme d'apparition n'est pas la forme de « quelque chose », et il échappe donc au réseau de concepts visuels.³

Le visage lévinassien n'est donc pas figé, il ne correspond pas à une identité spécifique mais à la reconnaissance d'un autrui qui entre en relation avec le soi, et cette relation donne la priorité à l'éthique sur l'*ego*. En effet, chez Emmanuel Levinas, le soi se construit dans un rapport à l'autre qui se définit par une responsabilité que le sujet a envers autrui et dont il prend conscience dans la rencontre avec son visage, qui est une métaphore de la fragilité de l'autre, nudité et mortalité d'autrui se trouvent dans le visage⁴. Cette responsabilité acquiert plus de consistance lorsqu'un tiers apparaît et qu'une société se forme. Dans cette configuration, le sujet devient responsable face à autrui du mal qui pourrait lui être fait :

Autrui vous concerne même lorsqu'un tiers lui fait du mal, et par conséquent vous êtes là devant la nécessité de la justice et d'une certaine violence. Le tiers n'est pas là par accident. En un certain sens, tous les autres sont présents dans le visage d'autrui. Si nous étions deux au monde, il n'y aurait pas de problème : c'est autrui qui passe avant moi.⁵

¹ Germain, Sylvie. *Perspectives sur le visage : transgression, dé-création, trans-figuration*, Philosophie, sous la direction de Daniel Charles, Paris : Nanterre Paris X, 1982, p. 102. L'auteur souligne.

² Kenaan, Hagi. *Visage(s) : une autre éthique du regard après Levinas*, Editions de l'éclat, 2012 (2008).

³ *Ibid.*, p. 70.

⁴ « Dans mon analyse, le Visage n'est pas du tout une forme plastique comme un portrait ; le rapport au Visage est à la fois le rapport à l'absolument faible – à ce qui est absolument exposé, ce qui est nu et ce qui est dénué, c'est le rapport avec le dénuement et par conséquent avec ce qui est seul et peut subir le suprême esseulement qu'on appelle la mort. », Levinas, Emmanuel. *Entre nous : essais sur le penser-à-l'autre*, op. cit., p. 122.

⁵ *Ibid.*, p. 124.

La reconnaissance du visage de l'autre est une reconnaissance de sa mortalité et donc de sa vulnérabilité qui m'impose éthiquement de le protéger de la violence. Cela implique une structure sociétale, avec notamment ses instances politiques et juridiques¹. Le sujet a donc dès le début, et même avant la rencontre, la responsabilité de faire passer l'autre avant soi. D'autre part, cette relation visuelle possède une dimension supplémentaire selon Emmanuel Levinas : faire appel à la parole ; un des aspects, selon Hannah Arendt, à investir éthiquement pour rester humain :

En quoi la vision du visage n'est plus vision, mais audition et parole, comment la rencontre du visage – c'est-à-dire la conscience morale – peut-être décrite comme condition de la conscience tout court et du dévoilement, comment la conscience s'affirme comme une impossibilité d'assassiner, quelles sont les conditions de l'apparition du visage, c'est-à-dire de la tentation et de l'impossibilité du meurtre, comment je peux m'apparaître à moi-même comme visage [...] ?²

Toutes ces interrogations que Levinas énonce dans *Entre nous* effectuent une synthèse d'une grande partie des enjeux des œuvres du *corpus*. La capacité notamment du sujet à s'« apparaître à [soi]-même comme visage » est présente non seulement chez John Updike, mais aussi chez Don DeLillo ou encore chez Inaam Kachachi.

La construction globale de *L'homme qui tombe* accorde une place très importante aux personnages et à leur double identité. L'amant de la mère de Lianne se retrouve explicitement confronté à son visage, impliquant une reconnaissance de son humanité :

— Qui est cet homme ? Tu crois te voir dans le miroir. Mais ce n'est pas toi. Ce n'est pas à cela que tu ressembles. Ce n'est pas le visage littéral, si pareille chose existe. C'est le visage composite. C'est le visage en transition.

— Ne me dis pas ça.

— Ce que tu vois n'est pas ce que nous voyons. Ce que tu vois est perturbé par le souvenir, par le fait d'être qui tu es, qui tu as été tout ce temps, toutes ces années.

— Je ne veux pas entendre ça, dit-il.

— Ce que nous voyons est la vérité vivante. Le miroir adoucit l'effet en

“Who is this man? You think you see yourself in the mirror. But that's not you. That's not what you look like. That's the composite face. That's the face in transition.”

“Don't tell me this.”

“What you see is not what we see. What you see is distracted by memory, by being who you are, all this time, for all these years.”

“I don't want to hear this,” he said.

“What we see is the living truth. The mirror softens the effect by submerging the actual face. Your face is your life. But your face is also submerged

¹ « [...] les êtres ne se comparent pas comme visages, mais déjà comme citoyens, comme individus, comme une multiplicité dans un genre et non pas comme des « unicités ». », *Ibid.*, p. 241.

² *Ibid.*, p. 23-24.

immergeant le visage réel. Ton visage est ta vie. Mais ton visage est également immergé dans ta vie. C'est pourquoi tu ne le vois pas. Seuls les autres le voient. Et l'appareil photographique, bien sûr. » [...]

« Et puis il y a la barbe, dit Lianne.

La barbe aide à enfouir le visage. »¹

in your life. That's why you don't see it. Only other people see it. And camera of course." [...]

Then there's the beard," Lianne said.

"The beard helps bury the face."²

Cette conversation tourne autour d'une photo de passeport de Martin. Lianne sait que ce n'est pas son vrai nom et qu'il a eu une vie mouvementée en Europe auparavant, mais elle n'en connaît pas les détails. Elle interroge son identité à travers son visage qu'elle ne perçoit pas comme lui. Il y a donc bien une reconnaissance dynamique du visage de Martin qui se compose, qui est en transition. La mention de la barbe comme accessoire pour un masque permettant d'« enterrer » (*bury*) le visage ajoutée au refus de Martin d'entendre les paroles de Lianne crée une tension, une dynamique au sein de cette scène entre les trois personnages : Lianne, qui parle malgré l'injonction de Martin, et Nina, qui est spectatrice. Le questionnement formulé précédemment par Emmanuel Levinas de reconnaître son propre visage est nié par ce passage posant la vision de soi comme biaisée par le miroir qui l'encadre, l'« immerge », le met à distance. De plus, la parole est à nouveau liée au visage par l'usage justement que Lianne en fait. Elle dit ce que représente le visage, elle en fait une relation entre plusieurs personnes plus qu'avec soi-même, elle insiste sur l'interaction entre le visage et la vie.

Sylvie Germain énonce également l'absence de fixité du visage qu'il s'agit de saisir avec le bon « coup d'œil » :

La visibilité du visage est donc « difficile » car toujours troublée, tremblée, mouvementée ; c'est pourquoi le visage requiert la patience de la fascination et l'endurance de l'attente qui permettent le « coup d'œil propice » ; — coup d'œil propice pour « saisir au vol » la CHANCE de l'image se métamorphosant dans sa tension vers la Trace.³

Le visage et le regard sont les deux composants permettant d'entrer en relation avec autrui et soi-même. De nouveau chez Jess Walter, il s'agit plus du regard que du visage, mais d'un regard toujours tourné et inscrit dans un visage. À la fin du roman, lorsque Remy retrouve April par hasard à la gare et que Jaguar s'apprête à commettre un attentat-suicide à

¹ DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, op. cit., p. 141.

² DeLillo, Don. *Falling Man*, op. cit., p. 114-115.

³ Germain, Sylvie. *Perspectives sur le visage : transgression, dé-création, trans-figuration*, op. cit., p. 115.

proximité d'eux, le regard construit la scène et la reconnaissance de la vulnérabilité des personnages est mise en avant :

Elle leva lentement la tête, ses yeux sombres et suppliants se posèrent sur lui. Le billet lui glissa entre les doigts, mais elle ne sembla pas le remarquer, sa main resta élégamment levée en l'air, à moitié ouverte, comme pour inviter un partenaire à danser. Puis ses yeux se déplacèrent de quelques degrés et son regard se figea derrière l'épaule de Remy.

Par la porte ouverte, il vit Jaguar redescendre les marches vers le quai. Son visage marqué était mouillé, son manteau de laine gris retroussé sur sa taille semblait cacher un objet volumineux. Il tenait quelque chose dans la main, probablement un téléphone.

Remy se retourna vers April et ouvrit la bouche pour dire quelque chose, mais elle le fixait avec un regard si empreint de... pardon qu'il en eut le souffle coupé, et son seul et unique souhait fut de vivre dans cet instant pour l'éternité.

« Tu es venu », dit-elle...¹

She looked up slowly, taking him in with her dark, imploring eyes. The ticket slipped from her hand but she didn't seem to notice, and her hand remained raised, graceful, half-open, as if she were awaiting a dance partner. Then her eyes shifted a few degrees, so that she was looking over his shoulder.

Remy turned to follow the path of her vision, and through the open door he saw Jaguar coming down the steps to the platform. His face was wet and lined. His gray wool coat was bunched up around him, as if he had something bulky beneath it. And there was something in his hand, a phone, maybe.

Remy turned back to April and opened his mouth to say something – but she was staring at him with such a look of... forgiveness that it took his breath away and he only wished he could stay forever in that moment.

“You came,” she said —²

Le contact se crée entre April et Remy à travers le regard d'April, qualifié d'« implorant » (*imploring*). Le reste de son corps ne bouge plus, elle laisse d'ailleurs tomber son ticket. Seul le regard est actif et effectue le lien entre Remy et Jaguar. Le premier détail mentionné au sujet de Jaguar est son visage « moite et ridé » (*wet and lined*). De plus, le dernier contact que Remy a avec April passe à nouveau par le regard de celle-ci, qui exprime cette fois le pardon. Le fait que ce regard empêche Remy de parler traduit la force de la relation qui s'établit, et le choix du terme « *forgiveness* » nous ramène à la notion de vulnérabilité : April s'inscrit dans la relation éthique lévinassienne, au contraire de Jaguar, avec qui aucun contact ne se crée et qui choisit l'agir terroriste.

¹ Walter, Jess. *Le Zéro*, *op. cit.*, p. 311.

² Walter, Jess. *The Zero*, *op. cit.*, p. 322-323.

À l'occasion d'un numéro spécial de *Raison Publique* dédié aux théories du *care*, Marie Gaille, Sandra Laugier et Solange Chavel pointent une évolution de ces théories qui accordent désormais une place importante à l'individu :

La pensée du *care* a récemment cherché à intégrer cette dimension globale du risque et un certain nombre de recherches, individuelles et collectives, ont repris à leur compte l'ambition de proposer un questionnement sur le nouveau sens pris par le *care* lorsqu'il faut affronter une perte radicale de toute protection de la vie humaine. Cette anthropologie de la vulnérabilité extrême n'a plus pour centre de gravité les relations sociales entre *caregiver/receiver* mais la fragilité que chacun ressent quand il s'efforce, au quotidien, d'incarner sa subjectivité et d'explorer les manières d'être humain. Fragilité radicale qui émerge d'autant plus quand c'est le monde ordinaire et l'ensemble du monde social et naturel qui est menacé pour les personnes concernées par une catastrophe, engagées dans un conflit, ou tombant dans les angles morts des institutions politiques.¹

Les auteurs soulignent que le caractère extrême de la violence contemporaine déplace le centre d'intérêt de la relation entre deux individus au statut individuel de l'humain, ébranlé. Les théories du *care* proviennent des États-Unis où elles ont émergé grâce à l'engagement féministe de Carol Gilligan puis de celui de la philosophe Joan Tronto. Concernant au départ, les individus vulnérables de la société comme les handicapés ou bien les personnes âgées, l'évolution des théories soulignée dans *Raison Publique* démontre qu'actuellement tout individu peut être acteur et sujet de cette éthique.

Judith Butler s'inscrit dans ce mouvement notamment avec son ouvrage intitulé *Vies précaires*² qu'elle a écrit après les attentats du 11 septembre 2001. Elle y dénonce entre autres l'autocensure intellectuelle états-unienne qui interdisait toute critique de la guerre en Afghanistan, et l'état d'exception qui frappe la prison de Guantanamo. Face à cette attitude agressive, elle oppose l'éthique lévinassienne et les pensées du *care*. Elle pointe la hiérarchisation dans la valeur des vies humaines créée par l'existence de Guantanamo. De fait, pour pouvoir justifier les actions menées dans cet endroit, elle montre, dans un autre ouvrage, qu'il a été nécessaire de déshumaniser ses occupants :

Nous avons pu voir, à grande échelle, dans les médias, comment Ben Laden en est venu à représenter l'Islam – ce qui, bien entendu, est un terrible mensonge. Mais on ne sait pas qui est Ben Laden. Il représente quelque chose. Et quand les individus sont enfermés dans ces structures représentatives, quand ils deviennent les pures représentations d'unités fictives, alors il y a très peu de chances qu'ils soient humanisés,

¹ Article publié par Marie Gaille, Sandra Laugier, Solange Chavel sur le site de *Raison Publique*, intitulé « Au-delà du risque : care, capacités et résistance en situation de désastre » : <http://www.raison-publique.fr/article676.html> [consulté le 04 décembre 2014].

² Butler, Judith. *Vies précaires : les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*, Paris : Editions Amsterdam, 2005.

eux ou les « autres » qu'ils représentent soudainement, mais qui sont en réalité effacés à travers cette fausse représentation.¹

En érigeant Ben Laden en symbole, il a été déshumanisé, privé de son visage, de sa vulnérabilité puisqu'il n'est plus qu'une idée. Nous retrouvons une idée similaire chez Marc Crépon qui nomme cette manipulation du visage, « caricature » :

Il y va du visage et de sa caricature – l'un et l'autre indissociables. Du premier, il faut rappeler que, sous l'emprise de telle « pensée » ou de tel affect (la haine, la colère, la peur), il est toujours possible de s'en construire une image, une représentation, une idée (toujours finies) qu'aveuglent les traits, les signes, les symptômes qu'elles substituent à sa « nudité », en le saisissant et en l'attaquant de biais. Le visage de l'autre alors est déformé par ce qu'on veut y voir (ou y donner à voir), en retenir et en comprendre. Mais, pour autant, il ne cesse pas d'être un visage. Nulle caricature ne saurait venir à bout de sa transcendance. L'infini qu'il exprime est indestructible... *sauf à le tuer*. C'est ainsi que la caricature peut être liée au consentement meurtrier – qu'elle en constitue même parfois la première étape. Elle accoutume à ne plus voir dans le visage de l'autre qu'une apparence sensible, susceptible de toutes les déformations et de toutes les interprétations. Elle impose des traits qui sont toujours le biais d'une *impossible* réduction. Car les visages résistent à cette emprise – et quoi qu'on en caricature, la transcendance qu'ils expriment reste première, insoutenable dès lors aux meurtriers.²

Le « consentement meurtrier » désigne la capacité de justifier le meurtre de certaines personnes, et même d'y être tout simplement indifférent. Marc Crépon fait de ce consentement meurtrier une caractéristique de notre époque. Il en étudie les rouages, dont l'un d'eux consiste en la défiguration du visage par la caricature dans le but de ne pas pouvoir reconnaître la vulnérabilité d'autrui et ainsi échapper à l'éthique lévinassienne. Autrui est alors privé de son humanité, comme Ben Laden et les prisonniers de Guantanamo selon Judith Butler. La notion de « masque » prend parfois le pas sur la caricature chez Marc Crépon, mais c'est toujours un masque grimaçant³, déformant les éléments qui permettent de reconnaître autrui. Nous retrouvons la même idée chez Sylvie Germain, qui fait du visage subissant la violence, un masque figé :

Le bourreau, l'assassin, sont « fatalement » aveugles et dénués de toute intelligence à l'instant de leur crime ; dans le crime, en effet, il n'y a plus perception du visage, celui-ci n'est plus envisagé dans l'immensité mouvante des perspectives, mais est perçu comme une surface plane, opaque et fixe, comme un système clos ; il n'y a plus rencontre d'un visage, mais d'un masque, plus rencontre d'une personne, mais

¹ Butler, Judith. *Humain, inhumain : Le travail critique des normes, Entretiens*. Paris : Editions Amsterdam, 2005, p. 78.

² Crépon, Marc. *Le consentement meurtrier, op. cit.*, p. 142-143.

³ « [...] on risquerait de manquer l'essentiel, si l'on oubliait que la tentation du meurtre et son impossibilité sont indissociables – refusant de reconnaître qu'elles cohabitent d'autant plus dans la vision du visage que celui-ci est toujours susceptible de se retourner (ou d'être retourné) en masque, en grimace et qu'il ne reste inviolable qu'aussi longtemps qu'il s'impose dans sa nudité – c'est-à-dire sans protection – et non paré de toutes les armes qu'on lui prête. », *Ibid.*, p. 146.

affrontement d'un principe. L'autre est chosifié. C'est bien cette érection et fossilisation du visage de la victime en pur principe désincarné qui permettent à l'assassin de pouvoir perpétrer son acte. L'assassin est celui qui anesthésie ses sens, qui, loin de confluer en un centre de gravité [*sic.*] où la sensibilité s'avive jusqu'à se faire miséricorde, se réduit et se pétrifie ; l'assassin est celui qui doit se faire aveugle et sourd, insensitif [*sic.*], pour ne pas entendre l'interdit.¹

Il est ainsi nécessaire de couvrir le visage, de le déformer et de le figer dans un masque ou bien une caricature pour pouvoir transgresser l'interdit. Marc Crépon ajoute qu'il suffit d'une « éclipse », d'un bref instant où le visage est caricaturé, pour autoriser l'usage de la violence. Si l'on suit toujours Marc Crépon dans son raisonnement, nous retrouvons un point crucial de la théorie lévinassienne qui est l'importance de la parole dans la construction du rapport éthique à autrui :

[...] il n'est pas de consentement meurtrier qui ne suppose une opération sur le langage – c'est-à-dire qui ne le suspende (on ne parle pas aux victimes, on leur oppose un silence menaçant) ou ne l'arrache à sa destination ou à sa vocation premières (par la force d'un cri, d'une injure ou d'un appel au meurtre). [...] Parler du monde, ce n'est pas jouir singulièrement de sa connaissance. Ce n'est pas davantage faire d'un savoir le faire-valoir du moi – c'est le donner comme commun. C'est dire, en d'autres termes, qu'être au monde ne signifie pas le posséder, mais le partager.²

La parole, le langage articulé, est ici investi d'un pouvoir important dans la conquête de notre existence humaine, de la possibilité d'être-au-monde, puisqu'il impose comme condition *sine qua non* le partage de ce monde par le langage. Le *corpus* s'inscrit dans cette dynamique puisque nous avons vu que les personnages souffrent d'un triple dysfonctionnement qui les prive de leur humanité, dysfonctionnement impliquant la capacité à exprimer ses sentiments, à communiquer et à posséder une forte présence au monde. Marc Crépon fait alors de la parole un agir éthique qui, combiné à la reconnaissance de la vulnérabilité, instaure une possibilité d'être-au-monde et d'investir son humanité.

Cette vision de l'individu et de son rapport à la société est ce qui est en crise dans les romans abordant la question du terrorisme. L'individu ne se trouve plus lui-même car son rapport à autrui n'est plus caractérisé par une responsabilité réciproque, mais par une animosité, un soupçon, une violence imprévisibles et inexplicables qui se trouvent dans l'acte terroriste. Comme le soulignent les auteurs du numéro de *Raison Publique* consacré aux théories du *care*, il existe une possibilité de repenser la société en commençant par reconquérir ce qui construit l'individu capable d'entrer en relation avec autrui.

¹ Germain, Sylvie. *Perspectives sur le visage : transgression, dé-création, trans-figuration*, op. cit., p. 131.

² Crépon, Marc. *Le consentement meurtrier*, op. cit., p. 152.

2. Vers une « éthicosmopolitique »

Ce terme est forgé par Marc Crépon dans son ouvrage intitulé *Le Consentement meurtrier*. Il désigne un projet social basé sur une éthique de la non-violence, qui refuse toute « géographie des vulnérabilités », et qui conditionnerait l'action politique :

À supposer que l'éthique soit en mesure d'assigner à la politique une fin quelconque, il ne saurait s'agir d'autre chose que de tracer, d'aménager ou tout simplement de rendre possibles les voies singulières ou collectives d'un être-contre-la-mort commun qui ne souffre aucune exception, aucune suspension. C'est à ce compte seulement que la politique prend la mesure du monde sur un mode qui n'est plus celui d'une course à la puissance, d'une conquête, d'une appropriation ou d'une exploitation, lesquelles supposent toujours une éclipse de cet ordre. *In fine*, c'est parce qu'à l'inverse le monde qu'elle se donne pour objet tient son sens de la responsabilité qu'appellent la vulnérabilité et la mortalité d'autrui (c'est-à-dire *de tout autre*) qu'elle rend droit à cette *éthicosmopolitique*.¹

Même si la dimension géographique n'est pas un élément majeur dans l'exercice de la violence représentée dans les œuvres du *corpus*, celles-ci s'inscrivent tout de même dans cette réflexion par la hiérarchisation de la valeur de la mort que l'attentat suppose. D'autre part, elles partent du constat qu'il est impossible pour la société actuelle de poursuivre sur les mêmes bases, constat engendré dans l'univers fictionnel par l'attentat terroriste. Cette impossibilité résulte notamment d'un sentiment de « honte », dont Marc Crépon fait un symptôme de l'incapacité de l'individu à supporter le consentement meurtrier :

La honte, voilà le sentiment qui atteste l'« universalité du cœur. » Elle est à la mesure de la révolte dont parle Camus et de la bonté qu'évoque Levinas. [...] Comment peut-on avoir honte d'être un homme – honte, pour le dire autrement, de « l'humanité » ou de « son humanité » ? À tout le moins, cela suppose une fêlure ou une cassure qui ne sont certainement pas sans rapport avec cette faille dans l'appartenance au monde que nous avons liée, depuis un moment déjà, à ce même consentement.²

Ce sentiment de honte d'être un homme est ressenti par le narrateur du roman de Salim Bachi, qui, bien qu'agissant soi-disant par conviction religieuse, se sait perdu, ne méritant aucune rédemption, et dans le roman de Wajdî al-Ahdal où les personnages sont tout bonnement privés de leur humanité et doivent la reconquérir. Elle est aussi brièvement

¹ Crépon, Marc. *Le consentement meurtrier*, *op. cit.*, p. 244.

² *Ibid.*, p. 222.

exprimée dans la bouche des enfants irakiens dont Nasri Sayegh écrit les rêves. Au cours du rêve sur le 11 septembre 2001, au détour d'une phrase nous lisons :

Nous sommes embarrassés pour répondre. Car les auteurs, d'après ce qui est maintes fois diffusé et d'après ce qui est constamment écrit, ce sont des Arabes. Leurs portraits deviennent connus, leurs noms sont dans toutes les bouches¹ et leurs engagements repérables.²

حرنا في الجواب. فالفاعلون، كما أذاعوا
مراراً، وكما كتبوا دائماً، هم عرب، وصارات رسومهم
معروفة وأسماءهم متداولة وارتباطاتهم منسوجة.³

Cet embarras est lié à une appartenance culturelle similaire à celle des terroristes qui fait qu'ils se sentent coupables également, mais le dégoût de la violence humaine et la honte des conséquences de cette violence généralisée se trouvent tout au long de cette première partie. Elle est exprimée et affirmée avec d'autant plus de force qu'il met en scène des enfants, symbole de l'innocence, qui subissent, plus qu'ils ne construisent, le monde dans lequel ils évoluent.

D'autre part, Marc Crépon précise que la honte implique une volonté de se scinder, de prendre de la distance par rapport à la partie de soi qui est responsable des actions honteuses :

Voilà ce que signifie la honte, en toutes circonstances : elle est la tension douloureuse, nécessairement *inaboutie*, d'une « désolidarisation ». Avoir honte de soi ou de tel de ses actes, c'est tenter là où cela reste précisément impossible, de se couper de ce que l'on est, de ce que l'on a dit, de ce que l'on a fait (ou omis de dire et de faire). La honte, ainsi est toujours la tension propre au désir aporétique d'une impossible et pourtant nécessaire *séparation*.⁴

La désolidarisation énoncée ici, nous la retrouvons chez Remy dans *Le Zéro* notamment à travers son sentiment de subir un dédoublement de personnalité. Elle est aussi exprimée par le narrateur de Mahi Binebine à la fin du roman, lorsque dans les limbes, il fait face à l'attentat qu'il a commis :

Du fin fond de ma solitude, quand les souvenirs de mon naufrage m'assaillent et me tourmentent, quand le poids de mes fautes devient trop lourd à porter et que mon esprit, déjà vieux et fatigué, se met à tourner tel un manège infernal, quand les pleurs

¹ Nous utilisons une sorte de périphrase pour traduire l'adjectif « متداولة » qui, de par sa racine, est porteur de l'idée de quelque chose qui devient commun car très connu, qui « roule », qui devient d'usage, « usuel ».

² Nous avons adapté la traduction originale que voici pour être plus près de la musicalité de la langue originale : « La réalité nous embarrasse. Car d'après ce qui est maintes fois diffusé et écrit, ceux qui ont perpétré ce crime seraient arabes. Leurs portraits, leurs noms sont connus, leurs engagements repérables. », Sayegh, Nasri. *Bowling à Bagdad.*, op. cit., p. 74.

³ الصايغ، نصري. بولينغ في بغداد، ص. 96.

⁴ Crépon, Marc. *Le consentement meurtrier*, op. cit., p. 223.

de Yemma tombent sur moi comme une averse de feu et que la douleur de Ghizlane dilue dans mon âme son funeste poison, je m'en vais rôder dans le ciel de mon enfance.¹

Le narrateur a déjà subi une « désolidarisation » puisqu'il n'est plus qu'une conscience dans les limbes. Le choix de termes comme « naufrage » « m'assaillent et me tourmentent » ou encore « le poids de mes fautes » traduisent la honte du personnage qui sait très bien qu'il ne peut revenir en arrière. Il ne cherche pas à réécrire son histoire, il fait face, au contraire, à l'horreur dont il est responsable, tout en soulignant le caractère insoutenable de ce sentiment qui le pousse à « s'en aller », à s'éloigner vers un passé heureux qui se réécrit sous ses yeux.

Le sentiment de honte n'est pas aussi explicite dans le roman de Don DeLillo, mais il est sous-entendu dans le devoir de mémoire que s'impose Lianne envers les morts :

Elle lisait dans les journaux les portraits des morts, tous ceux qui étaient imprimés. Ne pas les lire, ne pas lire chacun d'entre eux était une offense, une violation des principes de responsabilité et de confiance. Mais elle les lisait aussi parce qu'elle en éprouvait le besoin, un besoin qu'elle n'essayait pas d'interpréter.²

She read newspaper profiles of the dead, every one that was printed. Not to read them, every one, was an offense, a violation of responsibility and trust. But she also read them because she had to, out of some need she did not try to interpret.³

Le devoir moral de mémoire que s'impose Lianne relève de la reconnaissance de l'incomplétude du monde que Marc Crépon pose comme accompagnant le sentiment de honte dû à l'exercice de la violence. L'usage de « *had to* » et non de « *must* », opposé de plus à « *need* », exprime que l'obligation n'est pas imposée par Lianne à elle-même, mais est vécue comme extérieure au personnage. L'absence de modalisation dans cette structure la rend incontournable. La mention de la responsabilité et de la confiance (*trust*) fait écho à l'éthique lévinassienne que l'on retrouve chez Marc Crépon.

Accepter de ressentir de la honte, c'est refuser de nier l'exercice de la violence, refuser de croire que tout va bien, c'est accepter de mener à bien le devoir de mémoire. En effet, Marc Crépon insiste sur les dommages créés par la négation des morts dus à la bombe atomique, exemple concret sur lequel il base son développement. Il souligne l'importance du devoir de mémoire comme premier rempart au consentement meurtrier et à la prolifération de la violence. Ce devoir de mémoire va de pair avec le sentiment de honte mais constitue également une reconnaissance de l'incomplétude du monde : les pertes humaines privent le

¹ Binebine, Mahi. *Les Étoiles de Sidi Moumen*, op. cit., p. 153.

² DeLillo, Don. *L'homme qui tombe*, op. cit., p. 132.

³ DeLillo, Don. *Falling Man*, op. cit., p. 106.

monde d'une partie de lui-même et le rend à tout jamais incomplet. Ainsi, *l'éthicosmopolitique* n'est possible qu'à partir de cette acception de l'incomplétude du monde, engendrant honte et devoir de mémoire¹. Nous retrouvons cette situation dans les œuvres du *corpus* au travers des différents éléments étudiés précédemment. En effet, nous avons vu que les morts évoluent en toile de fond de toutes les intrigues, lorsqu'ils n'en sont pas les narrateurs comme chez Mahi Binebine. La reconnaissance de l'incomplétude du monde est incontournable, elle prend une place centrale dans les différentes intrigues puisqu'il s'agit, la plupart du temps, de tenter de combler cette incomplétude ou bien de chercher à s'y résigner. Ainsi la question du devoir de mémoire est-elle posée à plusieurs reprises et de manière différente².

Les œuvres du *corpus* répondent alors à l'injonction éthique de Marc Crépon en représentant l'éthique lévinassienne à travers les différents visages qui se présentent, et, loin de l'utopie, en construisant un univers fictionnel à la fois apologue et image du monde réel où la seule et faible lumière se trouve dans la nécessité de reconstruire une relation à autrui notamment en utilisant éthiquement le langage articulé.

*

* *

L'investissement éthique de la parole, bien que semblant inefficace de prime abord, constitue tout de même une ébauche d'issue, un moyen d'aboutir à un agir modélisant une nouvelle forme de société qui prendrait en compte tout être humain sans distinction. Cet agir n'est possible que par la parole.

Les œuvres du *corpus* forment un premier pas vers cette éthique puisqu'elles existent. Proposant comme premier point nodal un attentat terroriste, les œuvres construisent différentes strates d'interprétation en configurant autour de cet événement un triple dispositif dont la spécificité est d'être dynamique, mouvant, ce qui permet à la fois de voiler la scène terroriste (élément traumatisant) tout en la représentant. L'absence de conclusion fermée de

¹ « Ainsi se dessinent les linéaments d'une *autre* pensée du monde, comme réponse au nihilisme de notre temps. Elle s'accroche à trois fils. Le premier est de ne rien laisser perdre de la mémoire du passé, au nom de l'avenir. Elle sait que la honte est *ineffaçable* et elle s'interdit d'ajouter aux injustices de l'histoire celle de l'oubli. Elle ne cesse de rappeler que les victimes d'hier comme celles d'aujourd'hui creusent des failles dans notre appartenance au monde. En prendre acte, en pensée, c'est reconnaître que le monde est *incomplet*. Le second fil est celui de l'injonction éthique portée par cette incomplétude. Elle consiste à reconnaître que chacune des brèches ou des brisures qui en renouvellent l'expérience procède d'un contournement, d'une éclipse ou d'une violation du principe qui fonde cette appartenance : l'attention, le soin et le secours qu'appellent de partout toutes les formes d'insécurité auxquelles autrui est exposé : sa vulnérabilité et sa mortalité. Le troisième fil qu'il faut tenir concerne alors l'articulation de l'éthique et d'une politique du monde – c'est-à-dire une *éthicosmopolitique*. », Crépon, Marc. *Le consentement meurtrier, op. cit.*, p. 243-244.

² Cf. Première partie, chapitre 1.

ces œuvres déplace l'attention de l'événement, qu'il ne s'agit plus de cerner, à l'individu qui subit directement les effets de l'attentat et doit y faire face. Cherchant des débuts de réponse au « comment peut-on en arriver à commettre un tel acte ? », les œuvres ne définissent pas un stéréotype de l'inhumain, mais inversent la préoccupation et cherchent à identifier ce qui fait de nous des êtres humains.

Leur objet premier est de représenter les effets pétrifiants de l'événement terroriste, en proposant des personnages totalement paralysés. Le langage semble inefficace, mais c'est tout de même lui qui perdure, prenant le pas sur l'agir terroriste. En effet, les visites à Remy qui sont relatées à la fin du roman de Jess Walter font état de nouvelles relations qui se forgent, notamment entre Remy et son fils, alors qu'ils n'entretenaient plus aucun lien. Certes, l'interaction est inexistante puisque Remy fait le mort, mais les mots demeurent.

Ainsi, l'usage fictionnel de l'attentat terroriste permet-il de construire un espace distancié pour observer la société contemporaine et ouvrir des possibles à d'autres fondements basés sur la considération des individus non plus comme « inquiétudes bringuebalantes », mais pleinement comme des êtres humains. L'usage de la violence éthiquement prohibé, l'écriture fictionnelle se propose de combiner les deux dimensions humaines dégagées par Arendt (la parole et l'agir) en élaborant des œuvres de fiction au sein desquelles le lecteur est invité à suivre des personnages qui se débattent dans un monde chaotique mais dont l'existence est ainsi attestée et questionnée.

CONCLUSION

Ces quelques coups de crayon de Mahi Binebine, figurant en première de couverture, peuvent être interprétés comme une représentation visuelle du propos tenu dans cette étude. Deux visages, s'imbriquant l'un dans l'autre. Deux postures pour deux expressions. Un appel et une reconnaissance. Une même main, point d'appui de deux entités. Deux êtres humains asexués qui interagissent, et en même temps qui semblent se manquer par l'absence de rencontre de leur regard. Une esquisse, un dessin épuré de tout trait superflu, qui possède ainsi une certaine fragilité, une vulnérabilité.

Saisir la complexité de la notion de terrorisme à l'heure actuelle nous a permis de délimiter l'objet premier de cette étude. L'absence de consensus sur ce qu'est le terrorisme lui confère un dynamisme, en fait un insaisissable qui nous défie de parvenir à le contenir dans des mots. L'attentat fait alors événement. Nous avons poursuivi notre travail en nous interrogeant sur ce qu'est un événement, ce qui le distingue d'un fait divers et la manière dont l'événementialité de l'attentat est représentée dans le *corpus* étudié. L'émergence et l'exigence de mise en récit qui le caractérise explique que nous nous situons toujours « après l'attentat ». Nous sommes alors partie en quête des traces de la réalisation de l'événement terroriste dans les œuvres, nous les avons collectées et nous avons distingué les stratégies mises en œuvre face à l'attentat par la société, de celles propres à chaque individu, du moins telles qu'elles apparaissent au niveau de la diégèse. L'événement suspend donc à la fois le temps et la compréhension, il bloque sa victime dans l'entre-deux du trauma. Celle-ci erre dans un labyrinthe, sur le lieu de l'attentat, en quête de traces à investir et à collecter pour pouvoir commencer son propre récit de l'événement. Mais celui-ci y résiste. Une grande partie du corpus aborde cette thématique *via* un événement terroriste réel : les attentats du 11 septembre 2001 ou les attentats de Casablanca du 16 mai 2003. La question de la référentialité et du statut de la fiction vis-à-vis de l'Histoire se pose alors.

Écrire l'Histoire immédiate en fiction ne répond pas aux mêmes exigences que celles fixées à l'historien. Alors que Jean-François Soulet insiste sur la demande pressante de la population d'un « récit global et cohérent » que l'historien se doit de fournir au plus vite, les œuvres fictionnelles construisent au contraire un espace qui permet de faire résonner la multitude de récits individuels, d'effectuer une « transcription de l'histoire ». Les œuvres de fiction cherchent à créer une médiation vis-à-vis de l'événement pour tenter d'y mettre du sens, mais aussi pour en critiquer les approches socio-politiques qui étouffent les expériences

individuelles. Ces œuvres se fondent toutefois sur les mêmes sources que celles utilisées par les historiens, et en travaillant les traces de l'événement, deviennent également des archives de celui-ci. Elles offrent de plus une alternative au « récit global et totalisant » des historiens, ainsi qu'au récit héroïque des instances politiques.

Ces différents récits de l'événement dialoguent et constituent des mises en scène du langage. Dans un premier temps, nous avons démontré que la parole semble être curative, mais son efficacité est finalement illusoire. Elle finit par être soit vide de sens, soit mensongère. Le silence peut être la manifestation d'une résistance, d'un refus, mais il se confond également avec celui que l'on impose. Bien que l'écriture paraisse, de prime abord, partager le même échec, elle s'avère être la seule manifestation du langage susceptible d'esquisser une image de l'événement et du traumatisme qu'il engendre. Cette image passe notamment par la représentation des différentes formes de discours. Les médias occupent une place prépondérante dans les fictions des attentats du 11 septembre 2001, car leur exceptionnalité réside justement dans l'importance de leur couverture médiatique. En revanche, ils sont totalement absents des textes de Mahi Binebine et de Yasmina Khadra. Toutes les formes qu'ils prennent sont présentes : la télévision et ses écrans, les journaux et la radio. La première pose la question du rapport entre les images et les mots qui s'y superposent, se juxtaposent ou encore s'imposent. Bien que les images possèdent un impact stupéfiant important, le besoin de mots se fait rapidement sentir et une logorrhée médiatique s'installe. La surexposition des rouages du discours médiatique interroge le lecteur sur son authenticité et sur celle de la fiction. L'événement est tel que la fiction dépasse la réalité (comme le dit l'adage) mais aussi que seule la fiction semble pouvoir s'approcher au plus près de l'événement. Alors que le médiatique s'oppose au fictionnel, les discours d'autorité cherchent une force et une légitimité pour réduire au silence les discours des victimes. Les œuvres du *corpus* présentent les premiers comme incantatoires, possédant un pouvoir de l'ordre du mystique, dont la puissance se fonderait principalement sur leur martellement, alors que les seconds semblent plus fragiles, mais sont attendus tout au long des intrigues. Brefs, ils n'en sont pas moins puissants du fait de l'importance des émotions humaines que sont la honte, la colère et la tristesse qu'ils parviennent à transcrire. Ils constituent la tentative la plus aboutie de certains personnages à construire une relation avec d'autres car ils reposent sur l'exposition de leur vulnérabilité.

Comme le langage est représenté en échec face à l'événement traumatique, les œuvres fictionnelles font des détours par d'autres textes, créant ainsi des ruses intertextuelles qui

permettent d'aborder l'attentat par le prisme d'autres voix, d'autres événements. Les différents recours étudiés soulignent d'une part une filiation entre les œuvres du *corpus* et la production littéraire sur le terrorisme depuis la fin du XIX^e siècle, et d'autre part ils font ressortir un enjeu commun dont seules la manière de l'approcher ainsi que les solutions suggérées diffèrent au fil du temps. Il s'agit de l'horreur que provoque la confrontation à la violence humaine, réalité qui dépasse le phénomène terroriste. Ceci nous amène à constater différentes valeurs de l'événement en fonction des œuvres du *corpus*. En effet, l'attentat peut être un élément perturbateur dans certains cas, bouleversant la vie des personnages, imposant une course différente à l'intrigue mise en place. Dans d'autres circonstances, il peut être construit sous la forme d'échos, encadrant alors le récit, se répétant soit de façon similaire et formant alors une boucle temporelle, soit de manière distincte dans la réalisation d'un autre attentat. Enfin, il peut constituer une menace jamais actualisée ou bien, au contraire, une issue inéluctable au cheminement des personnages. Présent mais pas omniprésent dans les œuvres du corpus, l'événement joue un rôle important mais ne semble pas constituer l'objet central des intrigues. D'autre part, puisque représenter l'événement terroriste revient à représenter quelque chose de stupéfiant, de submergeant, de dynamique et de fuyant, les œuvres du corpus combinent trois dispositifs (fictionnel, imaginaire et terroriste).

L'approche des œuvres *via* la notion de dispositif a permis de travailler la complexité de leur configuration narrative qui s'évertue à représenter la scène terroriste tout en la voilant. La conceptualisation de la scène terroriste en dispositif par Philippe Ortel, ainsi que la définition de l'imaginaire comme interface faite par Bertrand Gervais contribuent à justifier le recours à cette notion. La configuration des œuvres selon un triple dispositif participe à la distanciation requise par l'événement terroriste pour pouvoir l'aborder, ce qui s'apparente à ce geste d'éloignement qu'effectue Keith chez Don DeLillo, prenant de la distance par rapport aux tours effondrées pour pouvoir saisir ce qui se passe. La distinction effectuée par Philippe Ortel entre dispositif employé et dispositif représenté est présente dans les œuvres du *corpus* qui mettent ainsi leur intrigue à distance, empêchant l'entière identification du lecteur aux personnages. Le dispositif de l'imaginaire possède des traits qui soulignent son dysfonctionnement : il est censé permettre une interaction entre l'individu et le monde qui l'entoure, mais cette interaction est représentée en échec. Enfin, le dispositif terroriste est un élément essentiel des intrigues, mais conditionne également la poétique des œuvres dont le décor, la temporalité et les personnages sont fragmentés.

Comme la notion même de dispositif nécessite l'implication d'un sujet pour être activé, nous retrouvons pour chacun de ceux étudiés, un avatar qui lui correspond : l'écrivain, le terroriste et le spectateur-lecteur de l'événement. Chaque posture est représentée dans les œuvres et accède à la spectaculaire scène terroriste. Le terrorisme est à la fois le fruit et la contestation de la société dans laquelle il s'exerce et que Guy Debord a appelé « Société du spectacle ». Celle-ci se caractérise notamment par la réification des images qui deviennent un produit de consommation comme un autre, imposées à une population qui en réclame toujours plus. Ce statut de produit et de contestation est représenté par les passages des œuvres qui traitent de l'explosion, construite comme un spectacle qui frappe non seulement les yeux de ses spectateurs, mais aussi leur imagination. Nous avons déjà mentionné la distance que prend Keith pour pouvoir observer la scène dans son entier, chez Yasmina Khadra, Amine et ses collègues montent sur le toit pour tenter d'apercevoir le lieu de l'explosion et chez Mahi Binebine, Yachine décrit le décor de l'hôtel comme celui d'un théâtre luxueux qui se transforme en scène de carnage. Les notions de dispositif et de scène impliquent la présence d'un sujet pour pouvoir y prendre part ou bien les contempler.

Les personnages impliqués dans l'attentat apparaissent de prime abord, soit comme des terroristes, soit comme des victimes. Cette classification est amenée à être déconstruite très rapidement au fil de l'intrigue. Les stéréotypes ont une influence sur ces caractérisations, les fictions en jouent et cherchent justement à les renverser. Objets d'obsession les uns pour les autres et pour le lecteur, les personnages deviennent des figures dont l'identité fluctue en fonction du point de vue adopté vis-à-vis de ceux-ci. Ainsi, les personnages ne peuvent être classifiés en terroriste ou victime, mais partagent des points communs : ils subissent des dysfonctionnements dans leur être-au-monde, dans leur mode d'expression ainsi que dans leur mode de communication. Ce triple dysfonctionnement fait d'eux des « inquiétudes bringuebalantes », ce qui signifie qu'ils errent, paralysés, comme en apesenteur dans l'espace, sans jamais parvenir à entrer en relation les uns avec les autres. Même si l'événement est le déclencheur de la prise de conscience de cette situation, celle-ci n'est pas due à l'attentat, il n'en est, dans un sens, que le révélateur. En effet, les personnages sont présentés comme incapables de reprendre le cours de leur quotidien qui n'était qu'illusion d'équilibre. La situation des personnages interroge non pas ce qui ferait d'eux des monstres, des êtres en dehors de la société capables d'une violence barbare, mais au contraire, des êtres humains.

Notre attention déplacée de l'événement vers les personnages, un autre niveau d'interprétation s'ouvre à nous. En effet, nous choisissons de lire métaphoriquement le

recours à l'attentat terroriste, car il s'agit d'un phénomène qui touche le monde entier. Son traitement fictionnel est suffisamment ouvert pour suggérer cet angle d'approche, l'ancrage référentiel étant souvent basique. L'attentat vient alors symboliser l'impossibilité pour tout habitant du monde de continuer à vivre dans cette « société du spectacle » et le force à reconsidérer la manière dont il investit sa vie. La passivité et la consommation deviennent les appareils de l'illusion de vie des personnages qui, pour ne plus être ces « inquiétudes bringuebalantes », doivent chercher éthiquement à reconquérir leur usage de la parole et de leur capacité d'agir. Ce geste s'inscrit dans une éthique de la non-violence fondée sur la reconnaissance de sa propre vulnérabilité dans le visage d'autrui. Cette métaphore philosophique développée par Emmanuel Levinas est incarnée dans les œuvres du *corpus* à travers les jeux de regards et les considérations sur les visages qui sont utilisés. L'ouverture des intrigues, leur absence de progression ainsi que la situation des personnages qui vivent plus les uns à côté des autres qu'ensemble permet au lecteur de poursuivre sa réflexion au-delà des limites du livre et de s'interroger sur la manière dont il investit sa propre existence.

*

Traiter de manière similaire les *corpus* états-unien et arabe s'est imposé au fil de leur lecture. Tout d'abord, les populations de ces deux sphères culturelles ont été victimes du terrorisme (et pour certaines le sont toujours). Certes, leur implication dans les attentats du 11 septembre 2001 diffère, mais ces événements et leurs conséquences ont eu une portée planétaire. De plus, des attentats terroristes se produisent dans le monde arabe, ce qui fait que sa population connaît également le pouvoir submergeant de l'événement.

D'autre part, à la lecture des œuvres fictionnelles, des enjeux similaires ont été mis en exergue. En effet, la stupeur engendrée par l'attentat terroriste ainsi que la manière dont les personnages subissent l'événement se retrouvent aussi bien chez Don DeLillo que chez Wajdi al-Ahdal ou bien chez Mahi Binebine. Il en va de même pour les motivations attribuées aux terroristes. Aucun roman du *corpus* ne fonde la réalisation de l'attentat-suicide sur des revendications politico-religieuses, ce sont des discours d'autorité attribués à des personnages secondaires qui sont manipulateurs. Les personnages qui passent à l'acte (ou qui sont tentés de le faire) sont caractérisés par un mal-être individuel, la société ne leur accorde aucune place, aucun rôle en son sein. Le personnage principal du roman de Salim Bachi erre dans la ville durant la nuit qui précède l'attentat et se considère comme exclu de la communauté des vivants. Il évoque son embrigadement avec un cynisme qui témoigne de son absence de conviction face aux arguments rigoristes. Yachine, le narrateur de Mahi Binebine se moque de

sa propre crédulité lorsqu'il repense à la ferveur qu'il ressentait devant les vidéos des martyrs palestiniens. Le personnage d'Hammad chez Don DeLillo doute jusqu'au bout de la justesse de son action et n'est sûr que de l'emprise qu'exerce Amir sur lui. Ainsi les distinctions culturelles s'effacent ou bien passent au second plan et laissent le devant de la scène à ce qui est justement commun aux personnages placés dans un contexte états-unien et arabe : il s'agit d'êtres qui ont perdu leur place dans la société et qui ne savent plus comment être humain.

Cependant, les deux domaines littéraires proposent un point de vue quelque peu différent sur le rapport de force entre l'écrivain et le terroriste, la littérature et l'extrémisme. Nous avons déjà mentionné le roman de Don DeLillo, *Mao II*, et cité ses propos tirés de son article « Dans les ruines du futur ». Alors qu'en 1991 cet auteur construisait une fiction qui accordait les pleins pouvoirs aux terroristes sur « le récit mondial », le constat en 2001 est le même sauf qu'il attribue aux romanciers la capacité et le devoir d'écrire le contre-récit, de résister dans le langage fictionnel à la puissance terroriste. Le *corpus* états-unien témoigne de cette ambivalence : alors que l'écriture semble impuissante face à l'événement terroriste, l'ouverture des intrigues ainsi que l'importante production fictionnelle autour des attentats du 11 septembre 2001 suggèrent tout de même un espoir en la puissance de la fiction. Cette puissance s'étend d'ailleurs à l'écriture individuelle de manière plus générale, comme l'illustre l'étude de Béatrice Fraenkel sur les écrits qui se sont démultipliés dans la ville de New York après les attentats du World Trade Center¹. Elle remarque que tout un chacun a ressenti le besoin d'écrire ne serait-ce qu'une formule stéréotypée qui s'est ajoutée à toutes les autres pour construire une « voix monumentale », à la fois collective et individuelle, portant paradoxalement le récit héroïque, sans mentionner explicitement les noms des ennemis des États-Unis. Ces écrits sont traces du langage et images de l'événement. Cette réserve vis-à-vis de la puissance de la littérature est dépassée par le *corpus* arabe, qui prône fortement les pouvoirs de la littérature face à l'obscurantisme terroriste. Comme nous l'avons analysé au cours de cette étude, Abdullah Thabit et Khaled al-Berry font de l'accès à la littérature arabe et mondiale, au-delà des prescriptions des groupes extrémistes qu'ils ont fréquentés, l'échappatoire à leur condition et la voie permettant de se libérer de l'influence des discours rigoristes. De manière plus poétique, Wajdî al-Ahdal aboutit à la même conclusion en faisant des livres la nourriture pour les vers de terre du cimetière de Zîma et leur antidote pour pouvoir remonter à la surface. La divergence entre la position des auteurs états-uniens et arabes sur cette question est donc plus de l'ordre de l'intensité de leur conviction dans les

¹ Fraenkel, Béatrice. *Les écrits de septembre : New York 2001*, Paris : Textuel, 2002.

pouvoirs de la fiction, nuance due en grande partie à l'histoire littéraire et au développement de l'éducation dans chaque sphère culturelle¹.

*

La lecture métaphorique de l'emploi de l'attentat terroriste dans une œuvre fictionnelle ne constitue pas une intuition première mais a été envisagé au fur et à mesure que notre réflexion s'est développée. En effet, lorsque nous avons cherché à cerner précisément la représentation de l'événement terroriste, nous nous sommes heurtée à son caractère fuyant et à la condensation de son expression souvent en quelques lignes. L'événement se présente comme un bloc monolithique que le lecteur ne peut pénétrer. En revanche, si cette approche frontale s'est avérée rapidement impossible, l'impact de l'événement sur les personnages nous a suggéré un autre accès : l'étude de la construction des personnages permet d'entrer dans l'événement puisqu'il s'avère être le révélateur de la précarité humaine.

Dès lors, plusieurs arguments viennent s'ajouter pour pouvoir envisager une lecture métaphorique de l'emploi d'un attentat terroriste dans une œuvre fictionnelle. Tout d'abord parce qu'il s'agit d'un phénomène mondial : tout le monde en entend parler et cela parle à tout le monde. Bien que le terme participe d'un flou terminologique, il fait partie d'un lexique mondial, chacun l'associe à un ou plusieurs événements, à une ou plusieurs images. Il est un phénomène qui caractérise notre monde contemporain par la mise en place de dispositifs internationaux à son propos comme « la guerre contre la terreur » et son omniprésence dans les médias quotidiens. Alors qu'il pourrait être objecté que l'usage métaphorique d'une réalité d'une extrême violence est un manque de respect et un affront pour toutes ses victimes, nous avançons au contraire, que le recours à la métaphore du terrorisme constitue une reconnaissance de l'ampleur de sa violence. Il n'y a pas de minimisation de l'expérience réelle, son usage métaphorique révèle l'importance de la douleur qu'il provoque et son effet traumatisant. C'est même à la fois son omniprésence et son extrême violence qui lui confèrent une portée métaphorique forte.

D'autre part, l'absence d'ancrage référentiel détaillé dans les œuvres du *corpus* ne permet pas d'obtenir plus d'information sur l'événement terroriste dans sa singularité, elle ne fait pas avancer le lecteur dans sa connaissance précise du déroulement des attentats du 11 septembre 2001 ou bien de ceux de Casablanca. Les œuvres sont des fictionnalisations de

¹ Les populations du monde arabe n'ont pas le même taux d'alphabétisation ni le même accès à l'éducation que la population états-unienne, ce qui en fait un enjeu crucial pour les pouvoirs politiques. De plus, l'histoire du roman états-unien et celle du roman arabe diffèrent : alors que le postmodernisme joue beaucoup d'une écriture métafictionnelle très dépolitisée, le roman dans le monde arabe est très engagé face à de nombreux régimes politiques oppresseurs et à une censure encore très présente.

l'événement, les auteurs s'autorisent à modifier des données du réel, à jouer des détails, voire à ne pas en fournir. Le parallèle que nous avons fait avec une œuvre traitant d'un attentat fictif prouve que la volonté de ces démarches n'est pas de singulariser l'événement, mais à l'inverse, de lui octroyer une portée plus large, voire atemporelle.

Si l'intérêt de ces romans ne réside pas dans la singularisation d'un événement terroriste, nous pouvons déplacer notre attention et considérer la présence de celui-ci dans les textes comme une métaphore permettant de matérialiser un malaise, ce questionnement plus abstrait, plus flou, moins narratif qu'est la question de notre humanité et de notre mode de relation aux autres. En d'autres termes, la métaphore du terrorisme construit des personnages frappés de stupeur et paralysés dans le trauma de l'événement mais cette stupeur représente surtout la prise de conscience de la paralysie que subissaient déjà les personnages avant l'attentat. L'impossible retour au quotidien, à leur « vie d'avant », témoigne de l'absurdité de celle-ci, du manque d'investissement de leur part dans celle-ci. Ce sentiment est très clairement représenté dans le roman de Laila Halaby par la situation de Salwa et Jassim dont le bonheur et la stabilité n'étaient qu'apparents, un vernis que les attentats ont fait sauter. Il en va de même chez Jess Walter lorsque Remy prend conscience que finalement ses trous de mémoire ne correspondent pas à des moments très longs, qu'il se souvient de l'essentiel, et que l'attentat n'a rien à voir avec son divorce ni avec l'éloignement de son fils. Quant aux personnages de Don DeLillo, la vaine tentative de Keith et Lianne pour reformer une famille pointe que le 11 septembre 2001 n'a pas changé foncièrement ce qu'ils sont. En revanche, il force les personnages à interrompre le cours de leur vie et à remettre en question leur identité. La nécessité de réinvestir éthiquement leur usage de la parole ainsi que leurs actions semble être la condition pour reconstruire des relations les uns avec les autres, pour refonder une société humaine.

*

Le mémorial des attentats du 11 septembre 2001 a été inauguré sur le site de *Ground Zero* en 2011, soit dix ans après les événements. Des romans continuent de paraître sur la question, mais la présence des attentats semble changer de valeur au sein de l'économie narrative. L'œuvre déjà mentionnée d'Amy Waldman intitulée *Un concours de circonstances*¹ (2010) inaugure ce changement puisqu'il y est question de la construction du mémorial et non de l'attentat en lui-même. L'étude d'Arin Keeble s'intéresse à l'évolution du traitement des attentats dans les œuvres romanesques de la première décennie et souligne ce changement.

¹ Traduction de *The Submission* (2010), *op. cit.*.

Cette démarche mériterait d'être poursuivie et étendue à la production fictionnelle à venir. Il serait intéressant de voir si la distance temporelle engage d'autres angles d'approche de l'événement ou encore si la valeur métaphorique perdure.

Partant de l'interprétation métaphorique, il serait également pertinent de rechercher des œuvres romanesques qui traiteraient d'autres formes de terrorisme comme l'attentat à la bombe¹ ou bien l'arme bactériologique² pour en étudier la fictionnalisation et interroger la potentielle valeur métaphorique. Il nous semble que cette valeur est principalement attachée à l'attentat-suicide, car la mort du bourreau avec sa victime constitue la forme la plus extrême du terrorisme. Cette intuition serait à vérifier par l'intermédiaire d'une mise en perspective. La question de l'existence d'une « littérature du terrorisme » dans la littérature contemporaine autre que de l'attentat-suicide se poserait, et serait également à mettre en relation avec les productions antérieures comme celles du XX^e siècle et de la fin du XIX^e. D'autre part, des œuvres de littératures arabes comme celle de l'écrivain égyptien Sonallah Ibrahim intitulée *Warda*³ (2000) ou encore celle de l'écrivain syrien Khaled Khalifa intitulée *Éloge de la haine*⁴ (2008) mettent en scène le terrorisme d'État, ce qui oriente l'étude plus du côté de la distinction entre acte de résistance et acte de terrorisme, travaillant le rapport de force entre au moins deux groupes : les instances politiques officielles et les mouvements contestataires. Un élargissement du questionnement à toutes ces formes de terrorisme constitue une piste de recherche potentielle. Elle pourrait être traitée à la fois sur d'autres événements historiques, mais aussi éventuellement sur des événements imaginaires.

Enfin, il serait intéressant de confronter notre étude à une production littéraire appartenant à d'autres sphères linguistiques et culturelles. En effet, les littératures latino-américaines, chinoise, pakistanaise, ou encore africaines proposent peut-être des productions romanesques traitant ce thème. Leur prise en compte permettrait de vraiment statuer sur le caractère mondialisé du phénomène et offrirait l'opportunité d'observer si le terrorisme est perçu de la même manière dans ces fictions.

¹ Tanweer, Bilal. *Le monde n'a pas de fin*, op. cit..

² DeLillo, Don. *Bruit de fond (White Noise)*. Même s'il s'agit d'un nuage toxique sans revendication terroriste, il peut être lu comme un roman d'anticipation.

³ إبراهيم، صنع الله. وردة، القاهرة: دار المستقبل العربي، 2000.

Ibrahim, Sonallah. *Warda*, trad. Richard Jacquemont, Arles : Actes Sud, 2002 (2000).

⁴ خليفة خالد، مديح الكراهية، 2008.

Khalifa, Khaled. *Éloge de la haine*, op. cit., 2011 (2008).

Face à la guerre, à la violence, qui change avec le monde, les mots constituent de faibles armes. Leur efficacité est toute relative. Mais la méfiance que certains écrits engendrent chez les groupes terroristes, la volonté de réduire au silence des intellectuels engagés, et d'autre part l'usage des discours propagandistes font des mots, des outils essentiels dont le contrôle garantit un certain poids sur la course du monde, sur le « récit mondial ». Enfin, alors que les médias ne cessent de nous rappeler que nous lisons de moins en moins, que l'industrie du livre se porte mal, des œuvres romanesques continuent à être produites et le *storytelling* se développe au-delà de l'univers fictionnel. Dès lors, l'attrait pour des romans qui mettent en scène des attentats terroristes nous semble moins relever d'une fascination morbide pour la souffrance que d'un espoir en la capacité de l'homme à déjouer la terreur par le récit.

INDEX DES AUTEURS

- al-Ahdal, Wajdi**, 6, 23, 41, 122, 128, 143, 189, 194, 216, 251, 252, 253, 265, 270, 285, 294, 324, 338, 354, 361, 396, 405, 406
- al-Berry, Khaled**, 7, 24, 84, 128, 130, 131, 132, 133, 143, 150, 244, 245, 246, 248, 250, 255, 269, 270, 285, 294, 325, 367, 368, 382, 406
- Bachi, Salim**, 7, 25, 29, 51, 52, 53, 85, 126, 147, 192, 209, 210, 216, 220, 228, 230, 235, 238, 241, 244, 256, 257, 289, 293, 294, 317, 334, 378, 380, 383, 386, 396, 405
- Binebine, Mahi**, 3, 7, 18, 26, 27, 30, 39, 51, 78, 85, 122, 147, 191, 192, 202, 203, 225, 254, 255, 260, 265, 285, 295, 306, 311, 313, 347, 375, 384, 397, 398, 401, 402, 404, 405
- DeLillo, Don**, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 21, 26, 28, 42, 44, 62, 67, 76, 117, 123, 142, 158, 159, 164, 176, 178, 179, 189, 192, 204, 216, 220, 228, 240, 254, 265, 266, 275, 276, 279, 281, 282, 288, 291, 293, 294, 296, 342, 358, 379, 380, 381, 390, 397, 403, 405, 406, 408
- Halaby, Laila**, 6, 21, 24, 31, 44, 58, 94, 128, 147, 160, 171, 172, 179, 187, 189, 220, 222, 252, 265, 271, 272, 275, 290, 295, 320, 322, 323, 324, 326, 340, 374, 408
- Kachachi, Inaam**, 6, 24, 104, 106, 112, 116, 143, 145, 156, 163, 170, 176, 187, 190, 225, 228, 252, 253, 285, 295, 298, 302, 328, 349, 380, 390
- Khadra, Yasmina**, 7, 18, 26, 27, 30, 39, 46, 76, 78, 83, 116, 122, 127, 128, 150, 192, 193, 194, 202, 203, 222, 225, 227, 228, 254, 265, 268, 283, 285, 288, 292, 294, 306, 310, 313, 314, 328, 330, 345, 347, 369, 374, 375, 380, 402, 404
- Sayegh, Nasri**, 7, 23, 29, 87, 128, 172, 216, 230, 238, 256, 290, 302, 303, 304, 396
- Thabit, Abdullah**, 7, 24, 25, 31, 121, 126, 130, 132, 133, 143, 164, 175, 230, 239, 245, 249, 250, 251, 255, 268, 270, 285, 290, 293, 294, 297, 325, 367, 368, 382, 406
- Updike, John**, 7, 15, 19, 94, 124, 128, 143, 147, 189, 192, 193, 194, 204, 216, 219, 242, 243, 244, 255, 256, 285, 294, 295, 350, 366, 383, 387, 390
- Walter, Jess**, 7, 21, 29, 31, 40, 52, 61, 63, 64, 67, 71, 76, 78, 88, 91, 94, 97, 100, 102, 104, 105, 111, 112, 121, 127, 139, 144, 155, 156, 158, 166, 168, 170, 177, 179, 180, 183, 185, 200, 204, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 223, 225, 226, 227, 244, 254, 260, 265, 266, 267, 276, 279, 288, 290, 292, 293, 303, 304, 305, 306, 319, 323, 325, 328, 332, 338, 341, 345, 348, 373, 375, 387, 391, 399, 408

INDEX THÉMATIQUE

- 11 septembre 2001**, 6, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 34, 37, 38, 39, 44, 45, 54, 58, 63, 67, 69, 71, 75, 84, 87, 93, 96, 97, 98, 99, 102, 104, 106, 114, 118, 121, 122, 123, 125, 128, 131, 132, 133, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 161, 164, 169, 184, 185, 190, 196, 206, 212, 216, 220, 240, 245, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 260, 267, 269, 271, 272, 279, 288, 292, 295, 297, 302, 307, 309, 316, 320, 322, 326, 339, 343, 344, 367, 374, 381, 393, 396, 401, 402, 405, 406, 407, 408, 421, 427, 432, 434
- dispositif**, 6, 7, 11, 30, 59, 74, 105, 116, 132, 133, 139, 149, 150, 175, 178, 183, 192, 258, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 276, 277, 278, 281, 282, 288, 289, 290, 292, 293, 294, 295, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 308, 322, 324, 336, 372, 399, 403, 404, 430, 431, 432, 434
- événement**, 5, 6, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 38, 39, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 141, 144, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 170, 174, 175, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 191, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 223, 225, 227, 228, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 263, 265, 267, 274, 276, 278, 281, 282, 283, 285, 287, 288, 291, 292, 293, 295, 297, 298, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 310, 311, 313, 314, 315, 317, 319, 320, 322, 331, 332, 334, 335, 340, 341, 342, 344, 345, 360, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 399, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 427, 428, 432, 434
- figure**, 6, 15, 24, 57, 64, 65, 69, 70, 91, 93, 95, 98, 107, 108, 109, 120, 132, 138, 144, 151, 190, 192, 211, 220, 230, 241, 257, 263, 294, 296, 297, 315, 316, 318, 334, 335, 336, 346, 347, 348, 350, 352, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 364, 372, 380, 432
- humanité**, 22, 31, 52, 104, 106, 130, 151, 205, 258, 307, 358, 366, 370, 377, 379, 382, 384, 388, 390, 394, 395, 396, 408, 434
- imaginaire**, 7, 9, 30, 46, 47, 48, 49, 51, 65, 74, 85, 88, 99, 120, 132, 260, 262, 264, 270, 275, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 283, 285, 296, 298, 299, 300, 321, 334, 335, 336, 344, 346, 376, 403, 429, 432
- intertextualité**, 29, 119, 129, 206, 207, 208, 225, 226, 241, 243, 245, 257, 321, 430, 434
- métaphore du terrorisme**, 7, 371, 372, 373, 374, 376, 407, 408
- métaphore du visage**, 8, 386
- Société du spectacle**, 7, 260, 263, 300, 301, 302, 306, 307, 308, 309, 310, 404

spectaculaire, 7, 30, 88, 98, 187, 290, 300,
301, 302, 306, 307, 308, 311, 312, 313, 314,
375, 404, 432

stéréotype, 20, 94, 320, 322, 323, 399, 427,
429

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie littéraire

Corpus d'étude

Corpus arabophone

الأهدل، وجدي. *فيلسوف الكرنيتية، صنعاء، يمن* : مركز عبادي للدراسات والنشر، 2004.

الصبايغ، نصري. *بولينغ في بغداد، بيروت* : رياض الريس، 2003.

SAYEGH, Nasri. *Bowling à Bagdad*, trad. Diah Saba Jazzar, Paris : Fayard, 2004.

كججه جي، إنعام. *الحفيدة الأميركية، بيروت* : الجديد، 2008.

KACHACHI, Inaam. *Si je t'oublie, Bagdad*. Trad. Mehanna Ola, Osman Khaled. Paris : Editions Liana Levi, 2009.

ثابت، عبد الله. *الإرهابي 20*, دمشق : دار المدى للثقافة والنشر، 2006.

THABIT, Abdullah. *Le terroriste n°20*, trad. Françoise Neyrod, Arles : Actes Sud, 2010.

البري، خالد. *الدنيا أجمل من الجنة، القاهرة* : دار الميريت، 2009 (2004).

AL-BERRY, Khaled. *La Terre est plus belle que le paradis*, Paris : Jean-Claude Lattès, 2002.

Corpus francophone

BACHI, Salim. *Tuez-les tous*, Paris : Gallimard, 2006.

BINEBINE, Mahi. *Les Étoiles de Sidi Moumen*, Paris : Flammarion, 2010.

KHADRA, Yasmina. *L'attentat*, Paris : Julliard, « Pocket », 2005.

Corpus anglophone

DELILLO, Don. *Falling Man*, New York: Scribner, 2007. [*L'homme qui tombe*, trad. Marianne Véron, Arles : Actes Sud, 2008].

HALABY, Laila. *Once in a Promised Land*, Boston : Beacon Press, 2007, 335

UPDIKE, John. *Terrorist*, New York: Knopf, 2006. [*Terroriste*, trad. Michèle Hechter, Paris : Seuil, 2008].

WALTER, Jess. *The Zero*. New York: Harper Perennial, 2007 (2006). [*Le Zéro*, trad. Julien Guérif, Paris : Éditions Payot & Rivages, 2012].

Œuvres littéraires d'appui

Autres fictions convoquées

- COSSERY, Albert. *Les hommes oubliés de Dieu*, Paris : Joëlle Losfeld, 1941 (1927).
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*, Paris : Gallimard, 1994.
- CONRAD, Joseph. *Heart of Darkness*, London: Penguin Popular Classics, 1994, (1902). [*Au Coeur des ténèbres*, trad. Jean Deurbergue, Paris : Gallimard, 2014].
- CONRAD, Joseph. *The Secret Agent*, London: Penguin Popular Classics, 1994, (1907). [*L'Agent secret*, trad. Henry D. Davray, Paris : Mercure de France, 1962].
- CONRAD, Joseph. *Under the Western Eyes*, London: Penguin Classics, 2007, (1911). [*Sous les yeux d'Occident*, trad. Philippe Neel, Paris : Gallimard, 1920].
- HELLER, Joseph. *Catch 22*, London: Vintage Books, 2005 (1961). [*Catch 22*, trad. Brice Matthieussent, Paris : Librairie générale française, « Livre de poche », 2006].
- TOURGUENIEV, Ivan. *Pères et fils*, trad. Françoise Flamant, Paris : Gallimard, « Folio classique », 1987.
- VONNEGUT, Kurt. *Slaughterhouse-Five*, New York: Dell Publishing, 1991 (1969). [*Abattoir 5*, trad. Lucienne Lotringer, Paris : Seuil, 1971].
- TANWEER, Bilal. *The Scatter Here Is Too Great*, Noida: Random House India, 2013. [*Le monde n'a pas de fin*, trad. Emmanuelle et Philippe Aronson, Paris : Stock, 2014].
- SANSAL, Boualem. *Le Serment des barbares*, Paris : Gallimard, 1999.
- MONÉNEMBO, Tierno. *Le Terroriste noir*, Paris : Seuil, 2012.
- إبراهيم، صنع الله. وردة، القاهرة: دار المستقبل العربي، 2000.
- IBRAHIM, Sonallah. *Warda*, trad. Richard Jacquemont, Arles : Actes Sud, 2002 (2000).
- خليفة، خالد. مديح الكراهية، بيروت : دار الاداب، 2008.
- KHALIFA, Khaled. *Éloge de la haine*, Arles : Sindbad, 2011.

Autres œuvres et écrits des auteurs du corpus

AL-AHDAL, Wajdi.

- بلاد بلا سماء، القاهرة : التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2012.
- حمار بين الأغاني، القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة، 2010.
- قوارب جبلية، بيروت : رياض الريس، 2004.
- *Barques de montagne*, trad. Sarah Rolfo, Paris : Barachi, 2010.

SAYEGH, Nasri.

- مصارع الاستبداد، بيروت : دار الفارابي، 2012.
- عبد الحميد كرامي: رجل لتضحية، بيروت : شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، 2010.
- القاتل إن حكى سيرة الاغتيالات الجماعية، بيروت : رياض الريس، 2008.
- لو كنت يهوديا، بيروت : رياض الريس، 2005.

KACHACHI, Inaam.

- طشاري، بيروت : الجديد، 2013.
- سواقى القلوب، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005.
- لورنا سنواتها مع جواد سليم، بيروت : الجديد، 1998.

AL-BERRY, Khaled.

- العهد الجديد، القاهرة : دار العين للنشر، 2011.
- رقصة شرقية، القاهرة : دار العين للنشر، 2010.
- نيجاتيف، القاهرة : دار الميريت، 2004.

BACHI, Salim.

- *Le Consul*, Paris : Gallimard, 2014.
- *Le dernier été d'un jeune homme*, Paris : Flammarion, 2013.
- *Moi, Khaled Kelkal*, Paris : Grasset, 2012.
- *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, Paris : Gallimard, 2010.
- *Le silence de Mahomet*, Paris : Gallimard, 2008.
- *Les douze contes de minuit*, Paris : Gallimard, 2006.
- *Autoportrait avec Grenade*, Paris : Editions du Rocher, 2005.
- *La Kahéna*, Paris : Gallimard, 2003.
- *Le Chien d'Ulysse*, Paris : Gallimard, 2001.

BINEBINE, Mahi.

- *Le Seigneur vous le rendra*, Paris : Fayard, 2013.
- *Le griot de Marrakech*, La Tour d'Aigues : Editions de l'aube et Abada, 2005.
- *Terre d'ombre brûlée*, Paris : Fayard, 2004.
- *Pollens*, Paris : Fayard, 2001.
- *Cannibales*, Paris : Fayard, 1999.
- *L'ombre du Poète*, Paris : Stock, 1997.
- *Les funérailles du lait*, Paris : Stock, 1994.
- *Le sommeil de l'esclave*, Paris : Stock, 1992.

KHADRA, Yasmina.

- *La dernière nuit du Raïs*, Paris : Julliard, 2015.
- *Ce que le jour doit à la nuit*, Paris : Julliard, 2008.
- *Les Sirènes de Bagdad*, Paris : Julliard, 2006.
- *La part du mort*, Paris : Julliard, 2004.
- *Cousine K.*, Paris : Julliard, 2003.
- *Les hirondelles de Kaboul*, Paris : Julliard, 2002.
- *L'imposture des mots*, Paris : Julliard, 2002.
- *L'écrivain*, Paris : Julliard, 2001.
- *À quoi rêvent les loups*, Paris : Julliard, 1999.
- *Les agneaux du Seigneur*, Paris : Julliard, 1998.
- *Double Blanc*, Paris : Julliard, 1998.
- *L'automne des chimères*, Paris : Julliard, 1998.
- *Morituri*, Paris : Baleine, 1997.
- *La Foire des Enfoirés*, Alger : Laphomic, 1993.
- *Le dingue au bistouri*, Alger : Laphomic, 1990.
- *Le privilège du phénix*, Alger : ENAL, 1989.
- *De l'autre côté de la ville*, Paris : L'Harmattan, 1988.
- *El Kahira*, Alger : ENAL, 1986.
- *La fille du pont*, Alger : ENAL, 1985.
- *Houria*, Alger : ENAL, 1984.
- *Amen*, Paris : à compte d'auteur, 1984.

DELILLO, Don.

- *The Angel Esmeralda: Nine Stories*, New York: Scribner, 2011 [*L'Ange Esmeralda*, trad. Marianne Véron, Arles : Actes Sud, 2013].
- *Point Omega*, New York: Scribner, 2010 [*Point Oméga*, trad. Marianne Véron, Arles : Actes Sud, 2010].
- *Cosmopolis*, New York: Scribner, 2003 [*Cosmopolis*, trad. Marianne Véron, Arles : Actes Sud, 2003].
- *The Body Artist*, New York: Scribner, 2001 [*Body Art*, trad. Marianne Véron, Arles : Actes Sud, 2003].
- *Underworld*, New York: Scribner, 1997 [*Outremonde*, trad. Marianne Véron, Arles : Actes Sud, 2003].
- *Mao II*, London: Vintage, 1991 [*Mao II*, trad. Marianne Véron, Arles : Actes Sud, 2001].
- *Libra*, New York : Penguin Books, 1988 [*Libra*, trad. Michel Courtois-Fourcy, Arles : Actes Sud, 2001].
- *White Noise*, New York : Penguin Books, 1985 [*Bruits de fond*, trad. Michel Courtois-Fourcy, Arles : Actes Sud, 2001].
- *The Names*, New York: Knopf, 1982 [*Les Noms*, trad. Marianne Véron, Arles : Actes Sud, 2008].
- *Running Dog*, New York: Knopf, 1978 [*Chien galeux*, trad. Marianne Véron, Arles : Actes Sud, 1991].

- *Players*, New York: Knopf, 1977 [*Joueurs*, trad. Marianne Véron, Arles : Actes Sud, 1993].
 - *Ratner's Star*, New York: Knopf, 1976 [*L'Étoile de Ratner*, trad. Marianne Véron, Arles : Actes Sud, 2011].
 - *Great Jones Street*, Boston: Houghton Mifflin, 1973 [*Great Jones Street*, trad. Marianne Véron, Arles : Actes Sud, 2014].
 - *End Zone*, Boston: Houghton Mifflin, 1972.
 - *Americana*, Boston: Houghton Mifflin, 1971 [*Américana*, trad. Marianne Véron, Arles : Actes Sud, 1992].
- BIRDWELL, Cleo (pseudonyme). *Amazons*, Holt, Rinehart and Winston, 1980.

HALABY, Laila.

- *West of the Jordan: A Novel*, Boston: Beacon Press, 2003.
- *My Name on his Tongue: Poetry*, New York: Syracuse University Press, 2012.

WALTER, Jess.

- *We Live in Water*, New York: Harper Perennial, 2013.
- *Beautiful Ruins*, New York: Harper Perennial, 2012 [*De si jolies ruines*, trad. Jean Esch, Paris : Fleuve éditions, 2014].
- *The Financial Lives of the Poets*, New York: Harper Perennial, 2009 [*La Vie financière des poètes*, trad. Jean Esch, Paris : 10/18, 2011].
- *Citizen Vince*, New York: Harper Perennial, 2005 [*Citizen Vince*, trad. Julien Guérif, Paris : Éditions Payot & Rivages, 2009].
- *The Land of the Blind*, New York: Harper Perennial, 2003 [*Où les borgnes sont rois*, trad. Denis Lagae-Devoldère et Hélène Quanquin, Paris : Seuil, 2005].
- *Over Tumbled Graves*, New York: Harper Perennial, 2001 [*Les Berges du crime*, trad. Jean-Michel Alamagny, Paris : Pygmalion, 2003].

UPDIKE, John

Cycle Rabbit

- *Rabbit Remembered*, New York: Random House Trade Paperbacks, 2001.
- *Rabbit At Rest*, New York: Knopf, 1990 [*Rabbit en paix*, trad. Maurice Rambaud, Paris : Gallimard, 1993].
- *Rabbit Is Rich*, New York: Penguin Books, 1981 [*Rabbit est riche*, trad. Maurice Rambaud, Paris : Gallimard, 1983].
- *Rabbit Redux*, New York: Ballantine Books, 1971 [*Rabbit rattrapé*, Paris : Gallimard, trad. Georges Magnane, 1973].
- *Rabbit, Run*, New York: Ballantine Books, 1960 [*Cœur de lièvre*, Paris : Seuil, trad. Jean Rosenthal, 1962].

Cycle Bech

- *Bech at Bay*, New York: Knopf, 1998 [*Bech aux abois*, trad. Michèle Hechter, Paris : Seuil, 2002].

- *Bech Is Back*, New York: Knopf, 1982 [*Bech est de retour*, trad. Maurice Rambaud, Paris : Gallimard, 1984].
- *Bech, a Book*, New York: Ballantine Books, 1970 [*Bech voyage*, trad. Georges Magnane, Paris : Gallimard, 1972].

Cycle de Eastwick

- *The Widows of Eastwick*, New York: Knopf, 2008 [*Les Veuves d'Eastwick*, trad. Claude et Jean Demanuelli, Paris : Seuil, 2010].
- *The Witches of Eastwick*, New York: Penduin Books, 1984 [*Les Sorcières d'Eastwick*, trad. Maurice Rambaud, Paris : Gallimard, 1986].

Autres romans

- *Villages*, New York: Ballantine Books, 2002 [*Villages*, trad. Michèle Hechter, Paris : Seuil, 2009].
- *Seek My Face*, New York: Penguin, 2002 [*Tu chercheras mon visage*, trad. Claude Demanuelli, Paris : Seuil, 2006].
- *Gertrude and Claudius*, New York: Ballantine Books, 2000 [*Gertrude et Claudius*, trad. Michèle Albaret-Maatsch, Paris : Seuil, 2004].
- *Toward the End of Time*, New York: Ballantine Books, 1997 [*Aux confins du temps*, trad. Claude et Jean Demanuelli, Paris : Seuil, 2000].
- *In the Beauty of the Lilies*, Bloomsbury: Hamish Hamilton Ltd, 1996 [*Dans la splendeur des lis*, trad. Michèle Hechter, Paris : Seuil, 1998].
- *Brazil*, New York: Knopf, 1994 [*Brésil*, trad. Michèle Hechter, Paris : Seuil, 1996].
- *Roger's Version*, New York: Knopf, 1986 [*Ce que pensait Roger*, trad. Maurice Rambaud, Paris : Gallimard, 1988].
- *The Coup*, New York: Knopf, 1978 [*Le Putsch*, trad. Maurice Rambaud, Paris : Gallimard, 1980].
- *Marry Me*, New York: Knopf, 1977 [*Épouse-moi*, trad. Maurice Rambaud, Paris : Gallimard, 1978].
- *A Month of Sundays*, New York: Knopf, 1975 [*Un mois de dimanches*, trad. Maurice Rambaud, Paris : Gallimard, 1977].
- *Couples*, New York: Knopf, 1968 [*Couples*, trad. Anne-Marie Soulac, Paris : Gallimard, 1969].
- *Of the Farm*, New York: Knopf, 1965 [*La Ferme*, trad. Raphaël Noris, Paris : Seuil, 1968].
- *The Centaur*, New York: Knopf, 1963 [*Le Centaure*, trad. Laure Casseau, Paris : Seuil, 1965].
- *The Poorhouse Fair*, Greenwich: Fawcett, 1959 [*Jour de fête à l'hospice*, trad. Alain Delahaye, Paris : Julliard, 1979].

Recueils de nouvelles

- *My Father's Tears and Other Stories*, New York: Knopf, 2009.
- *Licks of Love*, New York: Knopf, 2001 [*Solos d'amour*, trad. Michèle Hechter, Paris : Seuil, 2005].

- *The Afterlife*, New York: Knopf, 1994 [*L'après-vie*, trad. Michèle Hechter, Paris : Seuil, 1997].
- *Trust Me*, New York: Knopf, 1987 [*Confiance, confiance*, trad. Maurice Rambaud, Paris : Gallimard, 1989].
- *Too Far to Go*, New York: Ballantine Books, 1979 [*Trop loin*, trad. Suzanne Mayoux et Georges Magnane, Paris : Gallimard, 1986].
- *Problems*, New York: Knopf, 1979 [*La Concubine de saint Augustin*, trad. Georges Magnane, Paris : Gallimard, 1981].
- *Museums and Women*, New York: Knopf, 1972 [*Des musées et des femmes*, trad. Georges Magnane, Paris : Gallimard, 1975].
- *The Music School*, New York: Knopf, 1966 [*Les Quatre Faces d'une histoire*, trad. Adriana R. Salem et Patrick Reumaux, Paris : Seuil, 1971].
- *Olinger Stories*, New York: Vintage Books, 1964.
- *Pigeon Feathers*, New York: Knopf, 1962 [*Les Plumes du pigeon*, trad. Jean Rosenthal, Paris : Seuil, 1964].
- *The Same Door*, New York: Knopf, 1959.

Poésie

- *Americana: and Other Poems*, New York: Knopf, 2001.
- *Facing Nature*, New York: Knopf, 1985 [*La Condition naturelle*, trad. Alain Suied, Paris : Gallimard, 1988].
- *Tossing and Turning*, New York: Knopf, 1977.
- *Midpoint*, New York: Knopf, 1969.
- *Telephone Poles*, New York: Knopf, 1963.
- *The Carpentered Hen*, New York: Harper & Raw, 1958.

Essais

- *Due Considerations: Essays and Criticism*, Bloomsbury: Hamish Hamilton Ltd, 2007.
- *Still Looking: Essays on American Art*, Bloomsbury: Hamish Hamilton Ltd, 2005.
- *More Matter*, New York: Knopf, 1999.
- *Golf Dreams: Writings on Golf*, London: Penguin, 1996 [*Rêves de golf*, trad. Hugues Leroy, Paris : Albin Michel, 1997].
- *Odd Jobs*, New York: Knopf, 1991.
- *Just Looking*, New York: Penguin Books, 1989 [*Un simple regard*, trad. Brice Matthieussent, Paris : Horay, 1990].
- *Self-Consciousness: Memoirs*, New York: Ballantine Books, 1989 [*Être soi à jamais*, trad. Mirèse Akar, Paris : Gallimard, 1992].
- *Hugging the Shore*, New York: Knopf, 1983 [*Navigation littéraire*, trad. Daria Olivier, Paris : Gallimard, 1986].
- *Picked-Up Pieces*, New York: Knopf, 1975 [*La Vie littéraire*, trad. Jean Malignon, Paris : Gallimard, 1979].
- *Assorted Prose*, New York: Knopf, 1965.

Fictions liées au 11 septembre 2001

- ABBOTT, Shirley. *The Future of Love*, Chapel Hill: Algonquin Books Of Chapel Hill, 2008.
- ABDULLAH, Shaila. *Saffron Dreams*, Ann Arbor: Modern History Press, 2009.
- ADAMS, Lorraine. *Harbor*, New York: Knopf, 2004.
- ADRIAN, Chris. *A Better Angel*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008.
- ALI, Monica. *Brick Lane*, New York: Scribner, 2004.
- ALLEN, Charlotte Vale. *Sudden Moves*, Don Mills: Mira, 2004.
- ALLENDE, Isabel. *My Invented Country*, New York: Harper Perennial, 2004.
- AMIS, Martin. *The Second Plane*, London: Vintage, 2008. [Le Deuxième avion, trad. Bernard Hoëpffner, Paris : Gallimard, 2010].
- APRIL, Jean-Pierre. *Mon père a tué la Terre*, Montréal : XYZ, 2008.
- ARCHER, Jeffrey. *False Impression*, New York: St. Martin's Press, 2006.
- AUSTER, Paul. *Man in the Dark*, New York: Henry Holt and Co., 2008.
— *The Brooklyn Follies*, London: Faber and Faber, 2005.
— *Constat d'accident*, trad. Christine Le Bœuf, Arles : Actes Sud, 2004.
- B. , Y.. *Allah superstar*, Paris : Grasset, 2003.
- BAER, Robert. ...*Et la maison s'envolera*, Paris : J.C. Lattès, 2006.
- BAER, Ulrich. *110 Stories*, New York: University Press, 2002.
- BALLARD, J. G.. *Millenium People*, trad. Philippe Delamare, Paris : Denoël, 2005 (2003).
- BANKS, Iain. *Dead Air*, London: Little Brown, 2002.
- BARAKA, Amiri. *Tales of the out and the gone*, New York: Akashic Books, 2006.
- BARKER, Pat. *Double Vision*, New York: Penguin Books, 2003.
- BARTH, John. *The Book of Ten Nights and a Night*, New York: Houghton Mifflin, 2004.
- BEARD, Philip. *Dear Zoe*, New York: Plume, 2005.
- BEIGBEDER, Frédéric. *Windows of the World*, Paris : Gallimard, 2003.
- BENAÏSSA, Slimane. *La dernière nuit d'un damné*, Paris : Plon, 2003.
- BENJAMIN, Carol Lea. *Fall Guy*, New York: William Morrow, 2004.
- BERNANS, David. *North of 9/11*, Montréal : Cumulus Press, 2006.
- BERNARD, David Valentine. *Intimate Relations With Strangers*, Largo: Strebor Books, 2007.
- BISCAYN-DEBEST, Rafaella. *Call 911 on 9/11 at 9:11*, New York: Booksurge, 2005.
- BLAIS, Marie-Claire. *Augustino et le chœur de la destruction*, Montréal : Boréal, 2005.
- BLAUNER, Peter. *The Last Good Day*, New York: Little Brown, 2003. [*Le Dernier beau jour*, trad. Robert Pépin, Paris : Seuil, 2006].
- BLOCK, Lawrence. *Small Town*, New York: Harper Torch, 2003. [*Lendemain de terreur*, trad. Etienne Menanteau, Paris : Seuil, 2005].
- BROSSARD, Nicole. *La capture du sombre*, Montréal : Leméac, 2007.

- CARGILL, Linda. *The Black Stone*, Tucson: Cheops Books, 2008.
- CARRIER, Roch. *Les Moines de la tour*, Montréal : XYZ, 2005.
- CHA, Younghee. *After 9/11: A Korean Girl's Sexual Journey*, Charleston: BookSurge Publishing, 2005.
- CHERNOZEMSKY, Vladimir. *Phase One After Zero*, Los Angeles: Triumvirate Publications, 2005.
- CHIN, Oliver Clyde. *9 of 1: A Window to the World*, Berkeley: Frog Ltd, 2003.
- CHRIS Cleave. *Incendiary*, London: Chatto & Windus, 2006.
- CIXOUS, Héléne. *Tours promises*, Paris : Galilée, 2004.
- CLARKE, Richard A.. *The Scorpion's Gate*, New York: Berkley, 2006.
- CLOUTIER, Annie. *La chute du mur*, Montréal : Triptyque, 2010.
- COOPER, T.; MANSBACH, Adam. *A Fictional History of the United States with Huge Chunks Missing*, New York: Akashic Books, 2006.
- COUPLAND, Douglas. *Eleanor Rigby*, New York: Bloomsbury, 2004.
- CUNNINGHAM, Michael. *Specimen Days*, New York: Farrar Straus Giroux, 2005.
- CUSSET, Catherine. *Un brillant avenir*, Paris : Gallimard, 2008.
- DANN, Patty. *Sweet and Crazy*, New York: St. Martin's Griffin, 2003.
- DANTEC, Maurice C.. *Artefact: Machines à écrire 1.0*, Paris : Albin Michel, 2007.
— *Périphériques*, Paris : Flammarion, 2003.
- DANTICAT, Edwidge. *Brother, I'm Dying*, New York: Vintage Books, 2008.
- WALLACE, David Foster. *Oblivion*, New York: Little, Brown and Company, 2004.
— *Consider the Lobster*, New York: Little, Brown and Company, 2005.
- de CASTRO, Ève. *La trahison de l'ange*, Paris : Robert Laffont, 2006.
- DEAVER, Jeffery ; Block, Lawrence. *Transgressions - vol.IV*, Paris : Calmann-Lévy, 2007.
- DEMILLE, Nelson. *Night Fall*, New York: Doubleday Large Print Home Library, 2007.
- DOA. *Citoyens clandestins*, Paris : Gallimard, 2007.
- DUBUS III, Andre. *The Garden of Last Days*, New York: W.W. Norton, 2008.
- DUNLEA, Mark A.. *Madame President*, New York: Big Toad Books, 2004.
- EGGERS, Dave. *What Is the What*, Toronto: Vintage Canada, 2007.
- EISENBERG, Deborah. *Twilight of the Superheroes*, New York: Picador, 2007.
- EISNER, Wil ; RUSSEL, P. Craig. *9-11: Artists Respond Volume 1*, Milwaukee : Dark Horse, 2002.
- FAIRSTEIN, Linda. *The Bone Vault*, New York: Pocket Star Books, 2003. [*Caveaux funestes*, trad. Carine Chichereau, Paris : J.-C. Lattès, 2006].
- FELL, Doris Elaine. *The Trumpet at Twisp*, West Monroe: Howard Publication, 2004.
- FERRIGNO, Robert. *Heart of the assassin*, New York: Scribner, 2009.
- FESPERMAN, Dan. *The Warlord's Son*, New York: Knopf, 2004.

- FLEUTIAUX, Pierrette ; Cartier, JS. *Les étoiles à l'envers*, Arles : Actes Sud, 2006.
- FOER, Jonathan Safran. *Extremely Loud and Incredibly Close*, New York: Mariner Book Houghton Mifflin Company, 2006 (2005). [Extrêmement fort et incroyablement près, trad. Jacqueline Huet et Jean-Pierre Carasso, Paris : Éditions de l'Olivier, 2006].
- FORSYTH, Frederick. *The Afghan*, New York: Signet, 2007. [*L'Afghan*, trad. Pierre Girard, Paris : Albin Michel, 2007].
- GARCIN, Christian. *La jubilation des hasards*, Paris : Gallimard, 2005.
- GEE, Maggie. *The Flood*, London: Saqi Books, 2004.
- GÉLINAS, Mélanie. *Compter jusqu'à cent*, Montréal : Québec Amérique, 2008.
- GIBSON, William. *Pattern Recognition*, New York: Berkley Books, 2003.
- GOUPIL, Didier. *Le jour de mon retour sur terre*, Paris : Le Serpent à Plumes, 2005.
- HACKER, Katharina. *Démunis*, trad. Marie-Claude Auger, Paris : Christian Bourgeois, 2008.
- HAENEL, Yannick. *Évoluer parmi les avalanches*, Paris : Gallimard, 2003.
- HAMID, Mohsin. *The Reluctant Fundamentalist*, New York: Harcourt, 2007.
- HAUSSER, Isabelle. *Le passage des ombres*, Paris : Éditions de Fallois, 2006.
- HENDERSON, Dee. *True Honor*, Oregon: Multnomah Publishers, Sisters, 2002.
- HEYEN, William. *September 11, 2001 : Americans Writers Respond*, Wilkes-Barre, Etruscan Press, 2002.
- HIGGINS CLARK, Mary. *Where Are You Now?*, New York: Pocket Books/Simon and Schuster, 2008.
- HIRVONEN, Elina. *When I forgot* Trad.en anglais par Douglas Robinson, London: Portobello Books, 2007.
- HOSSEINI, Khaled. *The Kite Runner*, Anchor Canada, Toronto, 2004. [*Les cerfs-volants de Kaboul*, trad. Valérie Bourgeois, Paris : Belfond, 2005].
- HUNT, Laird. *The Exquisite*, Minneapolis: Coffee House Press, 2006.
- HUSTON, Nancy. *Lignes de faille*, Montréal : Léméac, 2006.
- JALLON, Hugues. *Zone de Combat*, Paris : Verticales, 2007.
- JASMIN, Claude. *Rachel au Pays de l'original qui pleure*, Québec : Éditions Trois-Pistoles, 2004.
- LETHEM, Jonathan. *Chronic City*, New York: Double Day, 2009.
- JUST, Ward. *Forgetfulness*, Boston: Mariner Book, 2003.
- KALFUS, Ken. *A Disorder Peculiar to the Country*, London: Pocket Books, 2007 (2006) [*Un désordre américain*, trad. Marie-Hélène Dumas, Paris Plon, 2006].
- KENNEDY, Douglas. *State of the Union*, London: Hutchinson, 2005. [*Les charmes discrets de la vie conjugale*, trad. Bernard Cohen, Paris : Belfond, 2005].
- KING, Stephen. *Just after Sunset*, New York: Scribner, 2008. [*Juste avant le crépuscule*, trad. William Olivier Desmond, Paris : Albin Michel, 2010].

- KROL, Torsten. *Callisto*, Sydney: Picador, 2007. [*Callisto*, trad. Daniel Bismuth, Paris : Buchet Chastel, 2007].
- LANA, Victor. *The Savage Quiet September Sun: A Collection of 9/11 Stories*, Lincoln: iUniverse, 2005.
- LANG, Luc. *11 septembre, mon amour*, Paris : Le Livre de Poche, 2005.
- LAPIERRE, Janet. *Family Business*, New York: Perseverance Press, 2006.
- LE CARRÉ, John. *A most Wanted Man*, New York: Scribner, 2008.
- LECLERC, Michel. *Une toute petite mort*, Montréal : Hurtubise, 2009.
- LEFTAH, Mohamed. *Un martyr de notre temps*, Paris : Éditions de la Différence, 2007.
- LEMUS, Felicia Luna. *Like Son*, New York: Akashic Books, 2007.
- LEPAGE, François. *Le dilemme du prisonnier*, Montréal : Boréal, 2008.
- LIONE, F. P.. *Clear Blue Sky*, Grand Rapids: Fleming H. Revell, 2007.
- LLEWELLYN, David. *Eleven*, Bridgend: Seren, 2006.
- LORIGA, Ray. *L'homme qui inventa Manhattan*, trad. de l'espagnol par Marie Flouriot, Montréal : Les Allusifs, 2006.
- MACLEOD, Ken. *The execution Channel*, New York: Tor Books, 2007.
- MARCUSE, Irene. *Under the Manhattan Bridge*, New York: Forge Books, 2004.
- MARKS, Bridget. *September*, Chicago: Volt Press, 2004.
- MCCANN, Colum. *Let's the great World Spin*, Toronto: Harper Perennial, 2009.
- MCCAULEY, Stephen. *Alternatives to Sex*, London: Granta Books, 2006. [*Sexe et dépendances*, trad. Françoise Jaonën, Paris : Flammarion, 2006].
- MCDONELL, Nick. *The Third Brother*, New York: Grove Press, 2005. [*Le Troisième frère*, trad. Pierre Guglielmina, Paris : Denoël, 2006].
- MCEWAN, Ian. *Saturday*, Toronto: Vintage Canada edition, 2005. [*Samedi*, trad. France Camus-Pichon, Paris : Gallimard, 2006].
- MCGRATH, Patrick. *Ghost Town : Tales of Manhattan Then and Now*, London: Bloomsbury, 2006.
- MC INERNEY, Jay. *The Good Life*, London: Bloomsbury, 2007 (2006). [*La Belle vie*, trad. Agnès Desarthe, Paris : Éditions de l'Olivier, 2007].
- MCPHEE, Martha. *L'America*, Orlando: Harcourt, 2006.
- MESSUD, Claire. *The Emperor's Children*. London: Picador, 2006. [*Les Enfants de l'empereur*, trad. France Camus-Pichon, Paris : Gallimard, 2008].
- MOIX, Yann. *Partouz*, Paris : Le Livre de Poche, 2006.
- MOORE, Lorrie. *A Gate at The Stairs*, New York: Bond Street Books, 2009.
- MUNOZ MOLINA, Antonio. *Ventanas de Manhattan*, Barcelona : Seix Barral, 2004. [*Fenêtres de Manhattan*, trad. de l'espagnol par Philippe Bataillon, Paris : Seuil, 2005].
- NAQVI, H. M. *Home Boy*, New York: Shaye Areheart Books, 2009.
- NATHAN, Tobie. *Serial eater*, Paris : Rivages, 2004.

- NERSESIAN, Arthur. *Unlubricated*, New York: Harper Perennial, 2004.
- NISSENSON, Hugh. *The Days of Awe*, Naperville: Sourcebook, 2005.
- OATES, Joyce Carol. "The Mutants", *I am no one you know*, New York: Ecco, 2004. [« Les Mutants », *Vous ne me connaissez pas*, Paris : Philippe Rey, 2006].
- O'NEILL, Joseph. *Netherland*, London: Harper Perennial, 2009 (2008). [Netherland, trad. Anne Wicke, Paris : Éditions de l'Olivier, 2009].
- PARETSKY, Sara. *Blacklist*, New York: New American Library/Signet, 2003.
- PAULSON, Mark. *9/11 and Home*, Denver: Outskirts Press, 2008.
- PRICE, Reynolds. *The Good Priest's Son*, New York: Scribner, 2005.
- PROULX, Monique. *Le cœur est un muscle involontaire*, Montréal : Boréal, 2004.
- PYNCHON, Thomas. *Bleeding Edge*, New York: Penguin Books, 2013.
- RABAN, Jonathan. *Surveillance*, New York: Vintage Books, 2008.
- RAGSDALE, Michael L.. *Dreamweaver, Part II: The 9/11 Conspiracy*, Publish America, Volume 2, Frederick, 2007.
- REVERDY, Thomas. *L'envers du monde*, Paris : Seuil, 2010.
- RICHARD, Bernadette. *Ondes de choc : E-mails de New York 2001*, Lausanne : L'Âge d'homme, 2003.
- RINALDI, Nicholas. *Between Two Rivers*, Harper Perennial, New York, 2005.
- ROTH, Philip. *Exit Ghost*, New York: Houghton Mifflin, 2007. [*Exit le fantôme*, trad. Marie-Claire Pasquier, Paris : Gallimard, 2009].
- ROZAN, S. J.. *Absent Friends*, New York: Delta Trade Paperbacks, 2004.
- RUTHERFURD, Edward. *New York*, New York: Doubleday Canada, 2009.
- SAGER, Larry. *09-11-2011*, Washington DC: Publish America, 2002.
- SAWYER, Thomas B.. *No Place to Run*, New York: Sterling & Ross Publishers, 2009.
- SCHEFRIN, Aram. *Marwan*, Bloomington: AuthorHouse, 2007.
- SCHULMAN, Helen. *A Day at the Beach*, New York: Houghton Mifflin Compagny, 2007.
- SEE, Carolyn. *There Will Never Be Another You*, New York: Random House, 2006.
- SELF, Will. *The Butt*, New York: Bloomsbury, 2008.
- SENAUTH, Frank. *A Day of Terror*, Victoria: Trafford, 2002.
- SENÉCAL, Patrick. *Le vide*, Québec : Alire, 2007.
- SENGUPTA, Arunabha. *Big Apple 2Bites*, Mumbai: Frog Books, 2007.
- SHAMSIE, Kamila. *Burnt Shadows*, Toronto: Anchor Canada, 2010.
- SHAMSIE, Muneeza. *And the World Changed: Contemporary Stories by Pakistani Women*, New Delhi: Women Unlimited, 2005.
- SCHWARTZ, Lynne Sharon. *The Writing on the Wall: a Novel*, New York: Counterpoint, 2005, 295.
- SISSON, Hal. *Modus Operandi 9/11*, Toronto: Global Outlook, 2007.

SPINRAD, Norman. *Oussama*, Paris : Fayard, 2010.

STANDRIDGE, Dana. *Lessons in Essence*, Emeryville: Shoemaker & Hoard, 2006.

STERLING, Bruce. *The Zenith Angle*, New York: Ballantine Books, 2004.

SUKENICK, Ronald. *Last Fall*, Tallahassee: FC2, 2005.

SWANNER, David. *The Fateful Cause*, Pittsburgh: SterlingHouse Publisher, 2005.

TESSIER, Vanna. *Shooting Picasso*, Edmonton: Snowapple Press, 2007.

TOLEDO, Camille de. *Vies et mort d'un terroriste américain*, Paris : Gallimard, 2007.

TRISTRAM, Claire. *After*, New York: Picador, 2005.

TURCOTTE, Élise. *Pourquoi faire une maison avec ses morts*, Montréal : Leméac, 2007.

TYNAN, W. Almas. *Scot-Free: 9/11 Interruts Their Plan*, New York: BookSurge publishing, 2009.

WALDMAN, Amy. *The Submission*, London: William Heinemann, 2011. [*Un concours de circonstances*, trad. Laëtitia Devaux, Paris : Points, 2013].

WEST, Paul. *The Immensity of the Here and Now*, Rutherford: Voyant Publishing, 2003.

WHITE, Arnold Joseph. *Divine 9/11 Invention*, Denver: Outskirts Press, 2008.

WHITEHEAD, Colson. *The Colossus of New York*, New York: Anchor Books, 2004.

WILLETT, Sabin. *Present Value*, New York: Random House Trade Paperback, 2003.

WILSON, Paul F.. *Ground Zero: A Repairman Jack Novel*, New York: Tor Books, 2009.

WRIGHT, Rowena. *A Loop in Time*, Mercer Island: Finial Publishing, 2006.

ZEBRUN, Gary. *Only the Lonely*, New York: Alyson, Books, 2008.

Réinventer le 11 septembre, Moebius, dir. Annie Dulong et Alice Van der Klei, n°130, Montréal, 2011.

Bibliographie critique

Monographies

- ACHCAR, Gilbert. *Le choc des barbaries*. Paris : 10-18, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. *Le langage et la mort*, trad. M. Raiola, Paris : Christian Bourgois, 1991 (1982).
- *Enfance et histoire*, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2002 (1978).
- *État d'Exception : Homo Sacer*, II, 1, trad. Gayraud Joël, Paris : Seuil, 2003.
- *Homo sacer composée de Homo sacer I : le pouvoir souverain et la vie nue*.
- *Homo sacer III : ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin* (1999).
- AMALRIC, Jean-Luc. *Ricoeur, Derrida : l'enjeu de la métaphore*, Paris : PUF, 2006.
- AMOSSY, Ruth. PIERROT, Anne Herschberg. *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris : Armand Colin, 2007.
- ARENDR, Hannah. *Condition de l'homme moderne*, Paris : Pocket (Calmann-Lévy), « Agora », 1961.
- AUBRAL, François. *Figure, figural*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- AUERBACH, Erich. *Figura : La Loi juive et la Promesse chrétienne*, Paris : Macula, 2003 (1967).
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, « Tel », 1978.
- BARBÉRIS, Pierre. « Introduction », *Le stéréotype*, Cerisy : Presses Universitaires de Caen, 1994.
- BARTHES, Roland. *Comment vivre ensemble*, Paris : Seuil, IMEC, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. *Power Inferno : Requiem pour les Twins Towers, Hypothèses sur le terrorisme, La violence du mondial*, Paris : Galilée, 2002.
- BAUER, Alain, Bruguière, Jean-Louis. *Les 100 mots du terrorisme*, Paris : PUF, « Que sais-je ? », 2010.
- BAZILE Sandrine (dir.), PEYLET Gérard (dir.), *Violence et écriture, violence de l'affect, voix de l'écriture*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2008.
- BOISSET, Emmanuel. « Aperçu historique sur le mot Événement », dans *Que m'arrive-t-il ? Littérature et événement*, dir. Boisset Emmanuel, Corno Philippe, Rennes : PUR, 2006.
- BORRADORI, Giovana. *Le concept du 11 septembre : dialogue à New York avec Jacques Derrida et Jürgen Habermas*, trad. C. Bouchindhomme, S. Gleize, Paris : Galilée, 2005.
- BOTET, Serge. *Petit traité de la métaphore : Un panorama des théories modernes de la métaphore*, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2008.
- BOUJU, Emmanuel. *La transcription de l'histoire: Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Rennes : PUR, 2006.
- BUTLER, Judith. *Precarious Life: The Power of Mourning and Violence*, New York: Verso, 2006 (2004). [*Vies précaires : les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*, Paris : Editions Amsterdam, 2005].
- *Humain, inhumain : Le travail critique des normes, Entretiens*. Paris : Editions Amsterdam, 2005.

- CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*, Paris : Gallimard, 1994.
 — *Réflexions sur le terrorisme*, Paris : Nicolas Philippe, 2002.
- CHARBONNEL, Nadine. *La tâche aveugle 1 : Les aventures de la métaphore*, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 1991.
 — *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris : PUF, 1999.
- CLAIR, Jean. *Méduse : contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris : Gallimard, 1989.
- CLAVANDIER, Gaëlle. *La mort collective : Pour une sociologie des catastrophes*, Paris : CNRS Editions, 2004.
- CHOMSKY, Noam. *9/11 : Autopsie des terrorismes*, Paris : Le Serpent à Plumes, 2001.
- COCHRAN, Terry. *De Samson à Mohammed Atta : foi, savoir et sacrifice humain*, Montréal : Fides, 2007.
- COQUIO Catherine, Salado Régis, *Fiction et connaissance : Essai sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, Paris : L'Harmattan, 1998.
 — *L'histoire trouée : négation et témoignage*, Nantes : L'Atalante, 2003.
- CRÉPON, Marc. *Le consentement meurtrier*, Paris : Cerf, 2012.
- DAGUZAN, Jean-François. *Terrorisme(s) : Abrégé d'une violence qui dure*, Paris : CNRS Editions, 2006.
- DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, Paris : Gallimard, 1992.
 — *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris : Gallimard, « Folio », 1992 (1988).
- DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*, Paris : Minuit, 1990.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : les Éditions de Minuit, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*, Paris : Editions de Minuit, 1972.
 — *Mal d'archive*, Paris : Galilée, 1995.
 — *Poétique et politique du témoignage*, Paris : L'herne, 2005.
- DÉTOC, Sylvain. *La gorgone Méduse*, Monaco : Editions du Rocher, 2006.
- DOSSE, François. *Renaissance de l'événement : Un défi pour l'historien : entre sphinx et phénix*, Paris : PUF, 2010.
- DUFAYS, Jean-Louis. *Stéréotype et lecture*. Liège : Mardaga, 1994.
- DURKHEIM, Emile. *Le suicide : étude de sociologie*, Paris : PUF, 1967.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*, trad. Bouzaher Myriem, Paris : Grasset, « Livre de Poche », 1985 (1979).
- FEBLES, Eduardo A. *Explosives Narratives: Terrorism and Anarchy in the Works of Emile Zola*, New York: Rodopi, « Faux-Titre », 2010.
- FRAENKEL, Béatrice. *Les écrits de septembre : New York 2001*, Paris : Textuel, 2002.
- FREUD, Sigmund. *Le malaise dans la civilisation*, trad. Bernard Lortholary, Paris : Points, 2010 (1930).
 — *Totem et tabou*, trad. S. Jankélévitch, Payot, Paris, 2001 (1912).
 — « Note sur « Le bloc-notes magique » », *Résultats, idées, problèmes : 1890-1938*, vol.2, Paris : PUF. 1998.

- GARDES TAMINE, Joëlle. *Au cœur du langage. La métaphore*, Paris : Honoré Champion, 2011.
- GAYRAUD Jean-François, SÉNAT David. *Le Terrorisme*, Paris : PUF, « Que sais-je ? », 2006 (2002).
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982.
- GEORGE, Alexander. « The Discipline of Terrorology », *Western State Terrorism*, Cambridge: Polity Press, 1991.
- GÉRÉ, François. *Les volontaires de la mort : L'arme du suicide*. Paris : Bayard, 2003, 294.
- GERMAIN, Sylvie. *Perspectives sur le visage : transgression, dé-création, trans-figuration*, Philosophie, sous la direction de Daniel Charles, Paris : Nanterre Paris X, 1982.
- GERVAIS, Bertrand. *Figures, Lectures, Logiques de l'imaginaire*, T1, Montréal : Le Quartanier, 2007.
- *La ligne brisée*. Logiques de l'imaginaire, TII, Montréal : Le Quartanier, 2008.
- *L'imaginaire de la fin*, Logiques de l'imaginaire Tome III, Montréal : Quartanier, 2009.
- GIRARD, René. *La violence et le sacré*, Paris : Hachette, « Pluriel », 1972.
- GODARD, Henri. *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*, Gallimard : Paris, 1991.
- GOULET, Alain (dir.), *Le stéréotype : crise et transformations*. Manche, Centre culturel international (Cerisy-la-Salle, et Centre de recherche sur la modernité (Caen). Caen: Presses universitaires de Caen, 1994.
- GRAY, Richard J.. *After the Fall: Amercian Literature since 9/11*, Hoboken: Wiley-Blackwell, 2011.
- HAMEL, Jean-François. *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris : Editions de Minuit, 2006.
- HARTOG, François. *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris : Seuil, « La librairie du XXIe siècle », 2003.
- HONNETH, Axel. *La Réification*, trad. Stéphane Haber, Paris : Gallimard, 2007.
- HOUEN, Alex. *Terrorism and Modern Literature: From Joseph Conrad to Ciaran Carson*, New York: Oxford University Press, 2002.
- JAMESON, Fredric. *Le postmodernisme ou La logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. Florence Nevoltry, Paris : Les Editions des Beaux-Arts de Paris, 2011.
- JOUVE, Vincent. *La Lecture*, Paris : Hachette, 1993.
- *Poétique des valeurs*, Paris : PUF, 2001.
- KEEBLE, Arin. *The 9/11 Novel: Trauma, Politics and Identity*, Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014.
- KENAAN, Hagi. *Visage(s) : une autre éthique du regard après Levinas*, Editions de l'éclat, 2012 (2008).
- KENISTON, Ann, Quinn, Jeanne Follansbee. *Literature after 9/11*, New York: Routledge, 2008.

- KOREN, Roselyne. *Les enjeux éthiques de l'écriture de presse et la mise en mots du terrorisme*, Paris : L'Harmattan, 1996.
- KRISTEVA, Julia. *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil, 1969.
- LEEMING, David. *Medusa: In the Mirror of Time*, London: Reaktion Books, 2013.
- LEVINAS, Emmanuel. *Entre nous : essais sur le penser-à-l'autre*, Paris : Grasset, 1991.
- LOJKINE, Stéphane. *La scène de roman : Méthode d'analyse*, Paris : Armand Colin, 2002.
- MATHET, Marie-Thérèse. *Brutalité et représentation*, Paris : L'Harmattan, « Champs visuels », 2006.
— *La scène : littérature et Arts Visuels*, Paris : L'Harmattan, 2001.
- ORTEL, Philippe, « Vers une poétique des dispositifs », *Discours, image, dispositif : penser la représentation II*, Paris : L'Harmattan, 2008.
- MISHARA, Brian L., TOUSIGNANT, Michel. *Comprendre le suicide*, Montréal : Presses Universitaires de Montréal, 2004.
- MOREL, Geneviève. *Clinique du suicide*, Toulouse : Erès, 2010.
- MORON, Pierre. *Le suicide*, Paris : PUF, 2005 (1975).
- NAMER, Gérard. *Mémoire et société*, Paris : Klincksieck, 1987.
- NORA, Pierre. *Les Lieux de mémoires*, Paris : Gallimard, 1984-1986.
- PARRS, Alexandra. *Construction de l'identité arabe américaine : Entre invisibilité et mise en scène stratégique*, Paris : L'Harmattan, 2005.
- PAVEL, Thomas. *Univers de la fiction*. Paris : Seuil, 1988 (1986).
- PEDOT, Richard. *Heart of Darkness de Joseph Conrad*, Nantes : Les Editions du Temps, 2003.
- PERRIER-DURAND, Anne. *Je me tue à vous le dire : le suicide, à la croisée des regards de la psychanalyse et de la criminologie*, Ramonville Saint-Anne : Erès, 1998.
- PERRIN-CHENOUR, Marie-Claude (dir.). *Les littératures des minorités aux États-Unis*, Nantes : Editions du Temps, 2003.
- PRYZCHODIAK Zbigniew, Séglinger Gisèle. *Fiction et histoire*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2011.
- RABAU, Sophie. *L'intertextualité*, Paris : GF Flammarion, 2002.
- RANCIERE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris : La fabrique, 2008.
- RANDALL, Martin. *9/11 and the Literature of Terror*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- RICOEUR, Paul. *La Métaphore vive*, Paris : Le Seuil, 1975.
- RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René. *Grammaire méthodique du français*, Paris : PUF, 2011 (1994).
- ROY, Olivier. *Les illusions du 11 septembre : le débat stratégique face au terrorisme*, Seuil, La république des idées, Paris, 2002.
- SAGEMAN, Marc. *Le vrai visage des terroristes : psychologie et sociologie des acteurs du djihad*, trad. Berrac Maurice, Paris : Denoël, 2005 (2004).

- SALMON, Christian. *Tombeau de la fiction*, Paris : Denoël, 1999.
 — *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris : La Découverte, 2007.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil, « Poétique », 1999.
- SCANLAN, Margaret. *Plotting Terror: Novelists and Terrorists in Contemporary Fiction*, Charlottesville: University Press of Virginia, 2001.
- SERVIER, Jean. *Le Terrorisme*, Paris : PUF, « Que sais-je ? », 1992.
- SOMMIER, Isabelle. « La menace terroriste : entre logiques expertes et mobilisation des passions politiques », Anne-Marie Dillens (dir.), *La peur : émotion, passion, raison*, Bruxelles : Faculté universitaire de S^t Louis, 2006, p. 73-77.
- SOUICHE-DAGUES, Denise. *Nihilismes*, Paris : PUF, 1996.
- SOULET, Jean-François. *L'histoire immédiate*, Paris : PUF, « Que sais-je ? », 1994.
- SONTAG, Susan. *La maladie comme métaphore*, trad. Marie-France de Paloméra, Paris : Le Seuil, 1979.
 — *Devant la douleur des autres*, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris : Christian Bourgeois Editeur, 2002.
- VERSLUYS, Kristiaan. *Out of the Blue*, New York: Columbia University Press, 2009.
- VOUILLOUX, Bernard, « Du dispositif », dans *Discours, image, dispositif : penser la représentation II*, Paris : L'Harmattan, 2008.
- ŽIŽEK, Slavoj, *Welcome to the Desert of the Real: five essays on september 11 and Related Dates*, New York : Verso, 2002.

Articles et périodiques

- ALEXANDER, Jeffrey C.. « From the depths of despair: performance, counterperformance and « September 11 » », *Sociological Theory*, vol.22, n°1, mars 2004, p. 88-105.
- BERTHO LAVENIR, Catherine, HUYGHE, François-Bernard. *La scène terroriste*, *Cahiers de médiologie*, n°13, Paris : Gallimard, 2002.
- BOUJU, Emmanuel. « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman historique contemporain » dans *Écrire l'histoire*, numéro 11, dossier « Présent (1) » sous la direction de Sylvie Aprile et Dominique Dupart, Marseille : Éditions Gaussen, 2013, p. 51-60.
- CHASSAY, Jean-François, Parmentier, Bérengère. « Discours », dans *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris : PUF, « Quadrige », 2002, p. 152.
- DEROSA, Aaron. “Analyszing Literature after 9/11”, in *MFS Modern Fiction Studies*, Johns Hopkins University Press, Volume 57, Number 3, Fall 2011.
- EWALD, François. « Un mot pour dire tout et...rien ? », *Le nihilisme, Magazine littéraire*, n°10, octobre-novembre 2006, p. 7-10.
- GLUCK, Carol. « 11 septembre : guerre et télévision au XXI^e siècle », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 2003/1 58^e année.

LACHAPELLE, Louise. « The law of the altar, the law of the gate: Ground Zero (2) », *Fictions et images du 11 septembre 2001*, *Cahier Figura* dirigé par Bertrand Gervais et Patrick Tillard, Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. Figura, vol. 24, 2010.

PEETERS, Hugues, CHARLIER, Philippe. « Contribution à une théorie du dispositif », *Le dispositif entre usage et concept*, *Hermès*, n°25, 1999.

RABOUIN, David. « Actualités du nihilisme », *Le nihilisme*, *Magazine littéraire*, n°10, octobre-novembre 2006, p. 11.

XANTOS, Nicolas, PARENT, Anne Martine. *Poétiques et imaginaires de l'événement*, Montréal : Figura, 2011, 205.

Articles en ligne

AL-BERRY, Khaled. <http://theforgivenessproject.com/stories/khaled-al-berry-egypt/> [consulté le 09/07/2015].

BÉCUE, Aurélien. « L'art ou la vie ? Expérience spectaculaire », (Introduction), *Revue Ad Hoc*, n°1, « Le Spectaculaire », publié le 02/07/2012 [en ligne], URL : <http://www.cellam.fr/?p=3166>. [consulté le 11/03/2015].

DELILLO, Don. « In the Ruins of the Future », *The Guardian*, 22th December 2001.

<http://www.theguardian.com/books/2001/dec/22/fiction.dondelillo> [consulté le 06/07/2015].

— « Dans les ruines du futur », trad. Marianne Véron, *Libération*, 15 décembre 2001.

http://www.liberation.fr/cahier-special/2001/12/15/dans-les-ruines-du-futur_387298 [consulté le 16/07/2015].

GAILLE Marie, LAUGIER Sandra, CHAVEL Solange sur le site de *Raison Publique*, intitulé « Au-delà du risque : care, capacités et résistance en situation de désastre » : <http://www.raison-publique.fr/article676.html> [consulté le 04/12/2014].

GERVAIS, Bertrand. 2012. « Le triple soupçon de l'imaginaire contemporain ». Dans *Réflexions sur le contemporain*. Carnet de recherche. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. 15 février 2012. <<http://oic.uqam.ca/fr/carnets/reflexions-sur-le-contemporain/le-triple-soupcon-de-limaginaire-contemporain>>. [Consulté le 22/09/2013].

— 2014. « Dali attaqué par le réel ! Variations sur une figure de l'immersion au coeur de l'imaginaire contemporain ». Dans *Figures de l'immersion*. *Cahier ReMix*, n° 4 (février 2014). Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <<http://oic.uqam.ca/fr/remix/dali-attaque-par-le-reel-variations-sur-une-figure-de-limmersion-au-coeur-de-limaginaire>>. [Consulté le 13/06/2015].

GUILLAUME, Isabelle. « *La Voie royale* et *Voyage au bout de la nuit* : deux réécritures françaises de *Heart of darkness* », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 08 septembre 2006. URL : <http://narratologie.revues.org/331> [consulté le 31/07/2013].

HALABY Laila. « It's All in the Telling », *Washington Post*, July 24th 2008. Accessible à l'adresse suivante :

<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/07/23/AR2008072303150.html> [consulté le 06/03/2015]. La traduction française a été réalisée par *Le Courrier International* et est disponible à l'adresse suivante : <http://www.courrierinternational.com/article/2008/10/02/mille-et-un-contes> [consulté le 06/03/2015].

HAVELANGE Françoise, « Les attentats du 11 septembre et leur suite : Regards du Sud », 2002. Disponible pour le téléchargement à l'adresse suivante :

http://www.panosparis.org/fr/mediter_realise_terrorisme_prod.php [consulté le 20/02/2012].

Site officiel de Yasmina KHADRA : <http://www.yasmina-khadra.com>. [consulté le 09/07/2015].

LACHAPELLE, Louise. « Ground Zero(3): Inside the New American Home », *E-rea* [En ligne], 9.1 | 2011, mis en ligne le 11 septembre 2011. URL : <http://erea.revues.org/2074> ; DOI : 10.4000/erea.2074. [consulté le 01/05/2015].

MAISSIN, Gabriel. « Fredric Jameson, le postmodernisme, nouvelle frontière du capitalisme », Les nouveaux défis énergétiques, *Politique : revue de débats*, n°53, février 2008. Accessible à l'adresse suivante : <http://politique.eu.org/spip.php?article652>. [consulté le 20/02/2015].

MOORE, Lorrie. “Look for a Writer and Find a Terrorist”, *The New York Times*, June 9th 1991. Cette critique de *Mao II* au moment de sa parution est accessible à l'adresse suivante :

<https://www.nytimes.com/books/97/03/16/lifetimes/del-r-mao.html> [consulté le 13/07/2015].

POSTER, Jem. “Paradise Lost”, *The Guardian*, August 5th 2006. Accessible à l'adresse suivante :

<http://www.theguardian.com/books/2006/aug/05/shopping.fiction> [consulté le 15/07/2015].

STONE, Robert. “Updike’s Other America”, *The New York Times*, June 18th 2006. Accessible à l'adresse suivante : http://www.nytimes.com/2006/06/18/books/review/18stone.html?pagewanted=all&_r=0 [consulté le 15/07/2015].

WOOD, James. “Jihad and the Novel”, *New Republic*, July 3rd 2006. Accessible à l'adresse suivante:

<http://www.newrepublic.com/article/books-and-arts/jihad-and-the-novel> [consulté le 15/07/2015].

Présentation du Lower Manhattan Project, accessible à l'adresse suivante : <http://lmp.uqam.ca/presentation-du-projet-de-recherche> [consulté le 13/07/2015].

Chloé Tazartez

Après l'attentat : fictions de l'événement terroriste dans les littératures arabe et états-unienne contemporaines

Résumé : Les attentats du 11 septembre 2001 ont eu un tel impact et un tel retentissement planétaire qu'ils sont parfois considérés comme l'événement historique marquant l'entrée du monde dans le XXI^e siècle. Si ce bornage est discutable, l'importance du terrorisme dans la société contemporaine ne l'est pas. Ce travail s'attache à analyser la fictionnalisation de ces événements et à les mettre en perspective avec des fictions sur d'autres attentats-suicides. Il en résulte que l'exceptionnalité du 11 septembre 2001 réside principalement dans sa médiatisation. Cette étude s'organise en trois parties. Dans la première, nous interrogeons l'impact d'un tel événement sur la société ainsi que les enjeux de sa représentation fictionnelle. L'attention est centrée sur l'événement en lui-même, ses dimensions traumatiques et historiques ainsi que la valeur fictionnelle qu'il revêt dans les œuvres du corpus. Dans la deuxième partie, nous entrons davantage dans les détails des œuvres et nous observons la problématisation du langage et des discours face à l'événement, ainsi que la nécessité d'avoir recours à l'intertextualité pour aborder le traumatisme présent. Enfin, le parcours effectué dans les deux premières parties aboutit au constat que l'événement n'est pas traité dans le détail et constitue rarement le point central des œuvres. Ainsi, l'attention se déplace de l'événement vers ceux qui le subissent : les personnages. L'absence d'ancrage temporel très précis nous permet d'élargir notre réflexion. L'étude de la configuration narrative en triple dispositif et l'analyse de la construction des personnages ont orienté notre interprétation des fictions du terrorisme comme une invitation à repenser l'humain et la société qu'il construit.

Mots-clés : terrorisme, attentat, 11 septembre 2001, fiction, roman, littérature contemporaine, événement, dispositif, figures, discours, intertextualité, humanité, société.

After the Attack: Fictions of the Terrorist Event in Arabic and American Contemporary Literatures

Abstract: The importance and the huge impact of the 9/11 attacks transformed them into the symbol of the entry of the world into the 21st century. If this status is questionable, the importance of terrorism in our contemporary society is not. This work focuses on the analysis of the fictionalisation of these events and on their comparison to fictions related to other attacks. This leads to the conclusion that the exceptionality of 9/11 is mainly due to its media coverage. This study is organized in three parts. In the first one, we question the impact of such events on society and the issues of their fictional representation. The focus is on the event in itself, on its traumatic and historical dimensions and also on the fictional part it plays in the novels of the corpus. In the second part, we go more and more into the details of the works and we observe the link between language, speeches and the traumatic event, and the necessity to use intertextual relations in order to deal with the present trauma. Then, the process carried out in the first two parts ends to the statement that the event is not represented in its details and is rarely the central point of the works. Thus, the focus slips from the event to those who suffer from it: the characters. The absence of precise temporal anchoring allows us to enlarge our reflection. The study of the narrative structure in a triple plan and the analysis of the construction of the characters lead our interpretation of fictions of the terrorist event as an invitation to rethink the mankind and the society they build.

Keywords: terrorism, attack, 9/11, fiction, novel, contemporary literature, event, plan, figures, speeches, intertextuality, humanity, society.