



**HAL**  
open science

# Le 11 septembre dans le roman américain : une approche contextuelle

Julien Bringuier

► **To cite this version:**

Julien Bringuier. Le 11 septembre dans le roman américain : une approche contextuelle. Littératures. Université d'Avignon, 2014. Français. NNT : 2014AVIG1219 . tel-03826792

**HAL Id: tel-03826792**

**<https://theses.hal.science/tel-03826792>**

Submitted on 24 Oct 2022

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

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





UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE  
ÉCOLE DOCTORALE 537, CULTURE ET PATRIMOINE

# **LE 11 SEPTEMBRE DANS LE ROMAN AMÉRICAIN : UNE APPROCHE CONTEXTUELLE**

Thèse de Doctorat  
Présentée par Julien Bringuier

Sous la direction de  
Mme le Professeur Madelena Gonzalez

## **Membres du Jury**

M. René Agostini, Professeur à l'Université d'Avignon  
M. Mathieu Duplay, Professeur à l'Université Paris Diderot – Paris VII  
Mme Madelena Gonzalez, Professeur à l'Université d'Avignon  
M. Bruce Robbins, Professeur à Columbia University

**27 Juin 2014**



## Remerciements

Ma plus sincère gratitude revient à Madelena Gonzalez qui a su m'insuffler confiance et persévérance durant ce long parcours, et qui a permis à ce travail d'être mené à terme, en dépit de circonstances difficiles. Je la remercie pour sa disponibilité permanente, sa générosité, la richesse et le plaisir des échanges, et surtout la pertinence et la précision chirurgicale de ses relectures et corrections. Le présent travail est en premier lieu le fruit de cette collaboration.

J'adresse des remerciements tout particuliers à Bruce Robbins, dont la contribution intellectuelle à cette thèse, façonnée par la lecture de ses écrits et de précieux échanges, est inestimable. Que serait ce travail sans mes deux années passées à Columbia, au cœur de la vie publique et intellectuelle américaine, au moment où le pays commémorait les dix ans des attentats ? Je ne peux le remercier assez de m'avoir offert cette opportunité unique.

Mes remerciements vont également à Mathieu Duplay et René Agostini pour me faire l'honneur d'examiner ce travail.

Je remercie affectueusement Jacques Bringuier pour sa lecture encourageante et ses corrections avisées.

Je tiens également à remercier celles et ceux qui ont apporté leur pierre (précieuse) à l'édifice, à New York ou en France : Kathy, Karl, Xavier et Susan, Sylvia, Corinne, Anne-Sophie, Grégory, Laurène, Fanny et Idir.

Enfin, je ne peux être assez reconnaissant envers Françoise et Daniel, dont la générosité et le sens du sacrifice sont sans égal.



## Note technique

La rédaction de la présente étude s'est faite selon les recommandations du *MLA Handbook for Writers for Writers of Research Papers, 7th Edition* (2009). Afin d'adapter ces normes à un travail rédigé en langue française, nous avons procédé à quelques ajustements.

Nous avons opté pour l'utilisation de guillemets français doubles pour encadrer les citations dans le texte et les titres d'articles et de chapitres dans les références bibliographiques, et celle de guillemets anglais doubles pour signaler une citation à l'intérieur d'une autre citation. La ponctuation s'est faite selon la langue d'origine. Nous avons ainsi respecté la présence — en français — et l'absence — en anglais — d'un espace avant les deux points, le point virgule, le point d'interrogation et le point d'exclamation.

Par souci de clarté, nous avons indiqué, en note de bas de page, les références bibliographiques complètes lors de la première occurrence de la source citée. Lors des occurrences suivantes, nous avons fait mention du nom de l'auteur suivi de l'année de publication, également indiqués en note.

Sauf mention contraire, toutes les traductions sont les nôtres. Enfin, nous avons fait référence aux œuvres du corpus selon les abréviations suivantes, indiquées entre parenthèses à la suite des citations.

## Liste des abréviations

*TGL : The Good Life*

*DB : A Day at the Beach*

*N : Netherland*

*FM : Falling Man*

*ELIC : Extremely Loud and Incredibly Close*

*T : Terrorist*

*TS : The Submission*

*TRF : The Reluctant Fundamentalist*

*PR : Pattern Recognition*

*F : Freedom*





# Table des matières

|   |       |
|---|-------|
| <b>Introduction : le consensus de la rupture</b> .....  | p. 1  |
| <i>Le consensus politique de l'après-11 septembre</i> .....   | p. 4  |
| <i>La guerre en mode mineur</i> .....   | p. 6  |
| <i>L'appel aux écrivains : dire l'indicible</i> .....   | p. 8  |
| <i>Impuissance langagière et fictionnelle : le retour du réel</i> .....                               | p. 11 |
| <i>Innocence perdue et réexamen historique</i> .....  | p. 13 |
| <i>Emprise du prisme émotionnel sur la théorie critique : la rhétorique de l'empathie</i> .....       | p. 15 |
| <i>Une communauté de traumatisés</i> .....  | p. 20 |
| <i>The « turn to trauma » ou l'omniprésence du paradigme traumatique</i> .....                        | p. 22 |
| <i>Le 11 septembre, « un événement limite » ?</i> .....   | p. 25 |
| <i>Un consensus de la rupture en littérature ?</i> .....  | p. 27 |
| <i>Continuité politique et sociale</i> .....  | p. 32 |
| <i>Quelle approche critique ?</i> .....   | p. 35 |
| <i>Quel parcours analytique ?</i> .....   | p. 39 |
| <br>  |       |
| <b>Chapitre 1 : Privatisation et Individualisation du 11 septembre</b> .....                          | p. 43 |
| <br>  |       |
| <b>I. Cartographie du 11 septembre comme chronique sociale</b> .....                                  | p. 45 |
| <br>  |       |
| <b>a. La communauté nostalgique du 11 septembre : <i>The good Life</i> de Jay<br/>McInerney</b> ..... | p. 45 |
| <i>Romans de mœurs et préoccupations de classe</i> .....  | p. 49 |
| <i>Modèle menacé ou arrogance collective ?</i> .....  | p. 55 |
| <i>Nivellement urbain et stratification sociale</i> .....   | p. 60 |
| <i>Communauté sacrée et endiguement civique</i> .....   | p. 64 |
| <i>Absence de cartographie cognitive</i> .....  | p. 71 |

|   |       |
|---|-------|
| <b>b. Narrativisation précoce du 11 septembre : <i>A Day at the Beach</i> de Helen Schulman</b> .....       | p.74  |
| <i>Une sphère domestique en péril ?</i> .....   | p.75  |
| <i>Mythologie conservatrice et médiations de l'événement</i> .....  | p.80  |
| <i>Causalité rompue : l'élan vertueux en question</i> .....   | p.87  |
| <i>Triomphe de la communauté ou narcissisme ?</i> .....   | p.89  |
| <br>  |       |
| <b>II. Solipsisme de l'après-11 Septembre : <i>Netherland</i> de Joseph O'Neill</b> .....                   | p.93  |
| <i>Chronique de mœurs avortée</i> .....   | p. 98 |
| <i>L'intériorité comme alternative à la crise</i> .....   | p.103 |
| <i>Rêverie et désengagement politique</i> .....   | p.106 |
| <i>La subjectivité comme authenticité</i> .....   | p.110 |
| <i>Multiculturalisme, déterritorialisation et logique du capitalisme mondial</i> .....                      | p.112 |
| <i>Vision centripète et aseptisation de l'Autre</i> .....   | p.117 |
| <br>  |       |
| <b>III. Logique du traumatisme</b> .....  | p.122 |
| <br>  |       |
| <b>a. Le sujet assailli : <i>Falling Man</i> de Don DeLillo</b> .....                                       | p.124 |
| <i>Instabilité mentale et syntaxique</i> .....  | p.125 |
| <i>Traumatisme inassimilable</i> .....  | p.128 |
| <i>Le prisme neurologique</i> .....   | p.131 |
| <i>Témoignage mutuel et non résolution</i> .....  | p.133 |
| <i>Le sujet souverain</i> .....   | p.136 |
| <i>Cartographie psychique contre cartographie cognitive</i> .....   | p.138 |
| <br>  |       |
| <b>b. Rembobinage historique : <i>Extremely Loud and Incredibly Close</i> de Jonathan Safran Foer</b> ..... | p.142 |
| <i>Quête rédemptrice</i> .....  | p.146 |
| <i>Prévention matérielle et communauté d'apparence</i> .....  | p.149 |
| <i>Parallèle historique et manifestations de l'inconscient</i> .....  | p.154 |
| <i>Fantasme régressif et vide historique</i> .....  | p.158 |
| « Accusation nationale comparée » et irrationalité historique .....   | p.163 |

|   |       |
|---|-------|
| <i>Souffrance individualisée et responsabilité nationale</i> .....                            | p.166 |
| <b>Chapitre 2 : Les enjeux publics du 11 septembre</b> .....                                  | p.172 |
| <b>I. Représentations du terrorisme</b> .....   | p.178 |
| <b>a. De l'ambiguïté du discours sur le terrorisme : <i>Falling Man</i> de Don DeLillo...</b> | p.178 |
| <i>Entre logique civilisationnelle et irrationalité de l'islamisme radical</i> .....          | p.185 |
| <i>Pénétration de la terreur</i> .....  | p.189 |
| <i>Discours identitaire contre vision dialectique</i> .....                                   | p.201 |
| <i>Terrorisme islamiste contre terrorisme occidental</i> .....                                | p.205 |
| <i>L'esprit du terrorisme</i> .....   | p.212 |
| <i>Logique narrative du terrorisme</i> .....  | p.217 |
| <i>Entre vision identitaire et approche structurelle</i> .....                                | p.219 |
| <i>Idéalisme et décontextualisation</i> .....   | p.224 |
| <b>b. « Jihad versus McWorld » : <i>Terrorist</i> de John Updike</b> .....                    | p.226 |
| <i>L'Autre « à l'intérieur »</i> .....  | p.227 |
| <i>Artificialité de la voix narrative et restitution littérale du Coran</i> .....             | p.231 |
| <i>Individualisme et désolidarisation ethnique</i> .....                                      | p.236 |
| <b>II. La guerre culturelle du 11 septembre : <i>The Submission</i> de Amy Waldman</b> .....  | p.246 |
| <i>Nouveau roman social ?</i> .....   | p.249 |
| <i>Stratégie multifocale et panorama social</i> .....   | p.252 |
| <i>La logique culturelle des conflits</i> .....   | p.256 |
| <i>Point de vue « libéral » et opportunisme journalistique</i> .....                          | p.262 |
| <i>Le libéralisme en question</i> .....   | p.268 |
| <i>« Culturalisation » du débat public</i> .....  | p.276 |

**Chapitre 3 : Approches élargies du 11 septembre** ..... p.281

**I. Allégorie et cartographie élargie de l'après-11 septembre** ..... p.287

**a. Décentrage et mise en accusation dans *The Reluctant Fundamentalist* de**

**Mohsin Hamid**..... p.287

*Des particularités du dispositif narratif* ..... p.289

*Monopolisation du point de vue et renversement narratif*..... p.292

*Détournement du « roman de l'immigrant »* ..... p.297

*Un sens renforcé de la causalité* ..... p.303

*Logique du capitalisme mondial et impérialisme américain*..... p.306

*Du recours à l'allégorie* ..... p.312

**b. Cartographie alternative après-11 septembre : *Pattern Recognition* de William**

**Gibson** ..... p.319

*Le cyberpunk au tournant du siècle*..... p.325

*« Science-fiction socio-économique »*..... p.330

*Conspiration et dynamique du capitalisme mondial* ..... p.334

*Une vision paradoxale du 11 septembre* ..... p.339

*Engagement et « post-ironie »* ..... p.345

**II. Le grand « roman américain » après le 11 septembre : *Freedom* de Jonathan**

**Franzen**..... p.352

*Autodéfinition et canonisation* ..... p.353

*La politique au niveau « de la rue »*..... p.363

*Cynisme de l'après-11 septembre et néoconservatisme* ..... p.366

*Farce irakienne, ou l'opacité d'un conflit* ..... p.371

*Le libéralisme et son Autre : allégorie d'une désertion politique* ..... p.375

*Résolution dialectique et « ironie sincère »* ..... p.380

|  |       |
|--|-------|
| <b>Conclusion générale</b> .....                             | p.388 |
| <i>Absence de causalité</i> .....                            | p.393 |
| <i>Coordonnées spatiales et cartographie cognitive</i> ..... | p.395 |
| <i>Logique identitaire et culturelle</i> .....               | p.397 |
| <i>Les États-Unis : victime ou bourreau ?</i> .....          | p.399 |
| <br>   |       |
| <b>Bibliographie</b> .....                                   | p.403 |
| <br>   |       |
| <b>Index</b> .....   | p.428 |



# Introduction :

## Le consensus de la rupture

La réélection de Barack Obama, face à son adversaire républicain Mitt Romney, le 6 novembre 2012, semble fermer la porte sur une longue période durant laquelle l'ombre du 11 septembre a défini les sentiments nationaux des États-Unis. Comme l'exprimait David Remnick dans le *New Yorker* au moment du dixième anniversaire de l'attaque sur le World Trade Center, des faits historiques récents — la mort de Ben Laden, le printemps arabe — ont précipité la fin d'une ère et permettent d'entrevoir les prémises d'une nouvelle<sup>1</sup>. Mais c'est dans l'influence réduite du 11 septembre sur le débat national entourant la campagne présidentielle de 2012, que le déclin de l'événement et de ses conséquences dans la vie publique américaine est le plus notable. Alors que les deux candidats se sont farouchement opposés sur de nombreux terrains, notamment ceux de l'économie et de la politique intérieure, la question des conflits militaires menés par les États-Unis, notamment en Afghanistan, fut reléguée au second plan. Les points de divergence entre Mitt Romney et Barack Obama concernant la guerre « oubliée de l'Amérique » furent difficiles à identifier pour l'électeur américain, tant Mitt Romney semblait s'être aligné sur la volonté de son rival de se retirer définitivement d'Irak et d'Afghanistan à l'horizon 2014<sup>2</sup>. Ceci prouvant non seulement la nécessité d'en finir avec des conflits au coût humain et économique exorbitant, mais également la volonté de l'électorat américain de tourner la page, et de se concentrer sur des sujets de politique intérieure prioritaires<sup>3</sup>. Les résultats ont démontré, s'il le fallait, que la « guerre contre la terreur » et l'annihilation de la menace terroriste à tout prix ne représentent plus une priorité pour l'électeur américain.

---

<sup>1</sup> « This past spring, history — in the shape of a Navy SEAL team — seemed to provide the era with some closing punctuation. The death of bin Laden, coupled with the events of the Arab Spring, augured at least the possibility of a new age » (David Remnick, « When the Towers Fell », *The New Yorker*, 12 September 2011, p. 22).

<sup>2</sup> « America's forgotten war » est une expression utilisée à plusieurs reprises durant la campagne présidentielle, notamment par Paul Ryan, le candidat républicain à la vice-présidence.

<sup>3</sup> Dans un sondage publié par le Washington Post le 22 août 2012, 66% des Américains se déclaraient défavorables à la guerre en Afghanistan, contre 27% d'opinions favorables.



En contraste, la victoire de George W. Bush en 2004, très contestée, fut la conséquence directe du 11 septembre et des sentiments de menace et de terreur dont l'administration sortante avait su tirer parti, d'autant plus qu'elle avait grandement contribué à leur pérennisation. La 38<sup>e</sup> convention nationale républicaine organisée à la fin de l'été 2004 au Madison Square Garden de New York, en plein cœur de la campagne, fut ainsi le théâtre d'un épisode resté célèbre dans le processus de récupération du 11 septembre et de manipulation émotionnelle orchestrée par l'administration Bush. Rudy Giuliani, ancien maire républicain de New York, porté en héros après sa gestion des événements du 11 septembre alors qu'il était plongé dans les dernières heures sombres de son mandat, prononça le discours d'ouverture, que Nick McDonnell, présent dans la salle, évoque ainsi dans la revue *n+1* :

At the time he [Rudy Giuliani] was ascendant in the Republican Party—the tabloid press called him “America’s Mayor.” The nickname was born of his famously good management of the September 11 aftermath at the end of his tenure, and he cultivated it. He had been talking about September 11 a lot—every time I can remember seeing him on a talk show, in fact, or in the newspapers. So had everybody in the Republican Party, especially the President. So it was no surprise that Giuliani’s speech was about national security.

Giuliani was describing how he had watched people jump out of the 101st floor windows of the burning North Tower. “Without really thinking,” he said, “based on just emotion, spontaneous, I grabbed the arm of then Police Commissioner Bernard Kerik and I said to him ‘Bernie, thank God George Bush is our President.’” It was at that point that the woman next to me began crying<sup>4</sup>.

Ce tour de force de manipulation émotionnelle de l'opinion publique est devenu pour beaucoup d'opposants à l'administration Bush de ces deux mandats, un symbole grotesque de l'errance politique et morale de cette période. Un symbole de communication de l'ère Bush qui n'en oblitère pas d'autres plus effroyables, tous produits de la décennie écoulée, et que Georges Packer n'hésite pas, dans le *New Yorker*, à qualifier de « galerie des horreurs » :

The collapse of the burning Twin Towers; the shipping containers in Maza-i-Sharif crammed with hundreds of dead Taliban fighters; the videotaped beheadings of the journalist Daniel Pearl and the contractor Nick Berg; the demented eyes of the “shoe bomber”, Richard Reid, after his arrest; the dental exam performed on the mouth of a captured Saddam Hussein; the digitally recorded humiliations of prisoners at Abu Graib; and the bloody corpse of Osama bin Laden, a photograph of which has not been released, obliging the public to use its battered imagination<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Nick McDonnell, « Ten Years », *n+1*, 9 September 2011, < <http://nplusonemag.com/ten-years>>.

<sup>5</sup> George Packer, « Coming Apart », *The New Yorker*, 12 September 2011, p. 62.

Cette galerie des horreurs, conséquence, dans la forme, de la manipulation des images des deux côtés du conflit est la résultante, dans le fond, de la politique de représailles et d'invasion militaire débutée au lendemain du 11 septembre, sous le nom de « guerre contre la terreur », dont la nature sans fin était annonciatrice des catastrophes à venir, ainsi que George W. Bush le définissait dans son discours au congrès du 20 septembre 2001 :

Our war on terror begins with Al-Qaeda but it does not end there. It will not end until every terrorist group of global reach has been found, stopped, and defeated. [...] Our response involves far more than instant retaliations and isolated strikes. Americans should not expect one battle, but a lengthy campaign unlike any other we have ever seen<sup>6</sup>.

Le résultat des élections présidentielles de 2012 et la teneur de la campagne semblent ainsi marquer la volonté de mettre un terme à ce qui était présenté en 2001 par Bush et ses conseillers comme la nouvelle destinée de l'Amérique. Déjà en 2011, au moment de commémorer le dixième anniversaire des attentats, et parmi le flot des commémorations en tout genre, il était temps, pour une partie des journalistes, aussi de faire les premiers comptes de la décennie écoulée en termes politiques, et d'en recenser les points noirs, ainsi que le proposait David Remnick :

A decade later, we also continue to reckon not only with the violence that bin Laden inflicted but with the follies, the misjudgments, and the violence that, directly or indirectly, he provoked — the acts of government deception, illegal domestic surveillance, “extraordinary rendition,” “enhanced interrogation,” waterboarding<sup>7</sup>.

Cette liste non exhaustive des faits marquants du « Bushisme », présentée ici comme conséquence des seuls actes de Ben Laden, rend compte non seulement des mesures sans précédent introduites par l'administration Bush au lendemain du 11 septembre mais également de la teinte idéologique et rhétorique qui fut imprimée aux années 2000.

---

<sup>6</sup> « President Bush addresses the Nation », *Washington Post*, 20 September 2001, <[http://www.washingtonpost.com/wp-srv/nation/specials/attacked/transcripts/bushaddress\\_092001.html](http://www.washingtonpost.com/wp-srv/nation/specials/attacked/transcripts/bushaddress_092001.html)>.

<sup>7</sup> Remnick 2011, p. 23.

## Le consensus politique de l'après-11 septembre

C'est précisément cette teinte idéologique et rhétorique qu'il semble aujourd'hui possible d'identifier, douze années après l'effondrement des tours et l'intervention en Afghanistan qui en découla quasi immédiatement. Car il faut dire que loin d'avoir suscité un rejet massif lors de sa conception, la politique interventionniste et de représailles de l'administration Bush, ainsi que ses dérives, aujourd'hui presque unanimement condamnées, ont longtemps suscité l'adhésion de l'électorat américain et surtout d'une partie de l'intelligentsia, notamment de centre gauche. Alignés sur les positions néoconservatrices de l'administration Bush, les « faucons libéraux », comme ils furent surnommés, trouvèrent des raisons morales et des motifs « libérateurs » à la double intervention en Afghanistan et en Irak. Comme l'exprime Tony Judt dans un article influent paru dans la *London Review of Books*, le combat de ces « libéraux » américains fut celui, souvent défini en termes moraux, de l'émancipation des peuples contre l'oppression des régimes totalitaires des pays envahis par l'armée américaine :

For what distinguishes the worldview of Bush's liberal supporters from that of his neo-conservative allies is that they don't look on the "War on Terror," or the war in Iraq, or the war in Lebanon and eventually Iran, as mere serial exercises in the re-establishment of American martial dominance. They see them as skirmishes in a new global confrontation: a Good Fight reassuringly comparable to their grandparents' war against Fascism and their Cold War liberal parents' stance against international Communism. [...] they are at war with "Islamofascism"<sup>8</sup>.

Mais cet engagement des « libéraux » américains en faveur d'une intervention en Irak notamment, fut récupéré par les néoconservateurs et utilisé comme caution éthique à des ambitions moins nobles. Dissimulée derrière la menace d'armes de destruction massive prétendument détenues par le pouvoir irakien, l'invasion de l'Irak par l'armée américaine avait pour but ultime, d'après certains, de maintenir et de renforcer la suprématie politique et militaire des États-Unis au Moyen-Orient, ainsi que l'exprime Maria Ryan : « It was not the nature of Saddam's regime that so concerned the neoconservatives, but the fact that he posed a challenge to American interests in the region and had displayed a willingness to

---

<sup>8</sup> Tony Judt, « Bush's Useful Idiots » *London Review of Books* 28:18 (21 September 2006), <<http://www.lrb.co.uk/v28/n18/tony-judt/bushs-useful-idiots>>.

provoke the superpower »<sup>9</sup>. Comme l'explique par ailleurs Maria Ryan, avant le 11 septembre, la nature non démocratique du régime irakien ne fut jamais invoquée par les « neocons » comme une raison de le changer<sup>10</sup>.

Les « faucons libéraux » furent ainsi partie prenante de la croisade qui résulta du 11 septembre et qui se poursuit encore aujourd'hui ; mais surtout ils furent l'emblème du sentiment d'unité nationale qui triompha au lendemain des attentats et qui lia les deux principaux partis nationaux autour d'une cause commune, celle de la protection à tout prix de la nation et du peuple américain : « Liberal hawks and conservatives alike were drawn to the possibility that uniting against an existential threat could be a source of political renewal », écrit Alexandre Gourevitch dans la revue *n+1*<sup>11</sup>. La presse de centre-gauche, que l'on qualifie de « libérale » aux États-Unis, fit souvent cause commune avec les Républicains sur le thème de la guerre contre le terrorisme, et ce en rupture avec une certaine tradition historique :

Magazines and newspapers of the traditional liberal centre — the *New Yorker*, the *New Republic*, the *Washington Post* and the *New York Times* itself — fell over themselves in the hurry to align their editorial stance with that of a Republican president bent on exemplary war<sup>12</sup>.

Et cet alignement précipité, selon Tony Judt, d'une majorité de la presse dite « libérale », ou du moins de ces publications les plus illustres, fut du pain bénit pour l'administration Bush et sa politique de guerre préventive : « Today, America's liberal armchair warriors are the "useful idiot's" of the War on Terror »<sup>13</sup>.

Pourtant lorsque Tony Judt écrit ces lignes en 2006, le premier constat d'échec de la guerre contre le terrorisme est dressé par ceux mêmes qui en avaient été les meilleurs instigateurs. Face à la vérité des faits et aux dommages collatéraux issus de la présence

---

<sup>9</sup> Maria Ryan, « Bush's "Useful Idiots": 9/11, the Liberal Hawks and the Cooption of the "War on Terror" », *Journal of American Studies* 45:4 (2011), p. 679.

<sup>10</sup> « In the pre-9/11 years, the neocons rarely, if ever, mentioned the undemocratic nature of a regime as a rationale for changing it. Even after 9/11, they were prepared to tolerate undemocratic regimes that did not threaten US interests » (Ryan 2011, p. 679).

<sup>11</sup> Alex Gourevitch, « The Politics of Fear I: Whatever happened to the war on terror? », *n+1* 2 December 2007, <<http://nplusonemag.com/politics-fear-part-i-whatever-happened-war-terror>>.

<sup>12</sup> Judt 2006.

<sup>13</sup> Judt 2006.

prolongée en Afghanistan et en Irak, un revirement est inévitable<sup>14</sup>. Dès 2007, Gourevitch écrit ainsi :

Now, attacking the war on terror and the politics of fear has become a liberal cause. Zbigniew Brzezinski, sage of liberal diplomacy, tells us in the *Washington Post* that “The ‘war on terror’ has created a culture of fear in America.” Barack Obama calls for “a politics of hope instead of a politics of fear.” John Edwards has become the only front-running Democratic presidential candidate explicitly to call for an end to the war on terror<sup>15</sup>.

De fait, l'élection de Barack Obama l'année suivante marque une première étape dans la volonté évidente de rompre avec cette « politique de la peur » instaurée au lendemain du 11 septembre et pourtant applaudie des deux côtés de l'échiquier politique quelques années plus tôt<sup>16</sup>.

## La guerre en mode mineur

Tout comme le parti démocrate qui, avec Barack Obama en fer de lance, fut contraint de reconnaître les errances des deux mandats de George W. Bush, les mêmes « faucons libéraux » qui avaient fait des guerres préventives de Bush une question éthique, se rendirent à l'évidence dans des éditoriaux déplorant les erreurs de parcours. Le constat âpre de David Remnick, rédacteur en chef du *New Yorker*, de la décennie écoulée est loin de constituer une évidence lorsque l'on connaît ses prises de position initiales sur l'intervention en Irak. Pour les « faucons libéraux », les errements du Bushisme sont dus précisément à la mauvaise gestion des conflits et à l'occupation prolongée des pays ciblés par la guerre contre le terrorisme, et non à une mauvaise appréciation initiale des motifs d'intervention<sup>17</sup>. En ce sens, ces revirements forcés parmi l'intelligentsia de centre-gauche relèvent souvent

---

<sup>14</sup> « To be sure, Bush's liberal supporters have been disappointed by his efforts. Every newspaper I have listed and many others besides have carried editorials criticizing Bush's policy on imprisonment, his use of torture and above all the sheer ineptitude of the president's war » (Judt 2006).

<sup>15</sup> Gourevitch 2007.

<sup>16</sup> George Packer, « Liberal Hawks reconsider the Iraq War », *Slate*, 12 January 2004, <[http://www.slate.com/articles/news\\_and\\_politics/slates\\_10th\\_anniversary/features/2006/liberal\\_hawks\\_reconsider\\_the\\_iraq\\_war/the\\_trouble\\_with\\_liberal\\_hawks.html](http://www.slate.com/articles/news_and_politics/slates_10th_anniversary/features/2006/liberal_hawks_reconsider_the_iraq_war/the_trouble_with_liberal_hawks.html)>.

<sup>17</sup> « They [the liberal hawks] also blamed the Bush administration's incompetence and did not reconsider the premise — war as an ethical undertaking — on which their initial support had been based » (Ryan 2011, 689).

plus du constat pragmatique que d'une remise en question idéologique. L'analyse de l'enlisement du conflit en Irak de George Packer est en ce sens éloquente :

The American occupation had about two weeks to get things right after the fall of Baghdad in order to set in motion a process that had any chance of success; and it got everything wrong. The best efforts of the best Americans in Iraq are constantly being undermined by the terrible decisions of policy makers in Washington<sup>18</sup>.

Si les raisons de ce changement de cap s'avèrent parfois trompeuses, les décisions politiques qui les accompagnent contiennent à la fois des promesses — l'élection de Barack Obama en 2008 — et des déceptions — la poursuite sur un mode mineur de la guerre contre le terrorisme durant le premier mandat de l'ère Obama. Elles enregistrent à la fois une volonté de rupture et les difficultés de la mettre en œuvre<sup>19</sup>.

Mais en dépit des déceptions, ces changements de cap semblent traduire un épuisement de la rhétorique « bushienne » dans la sphère publique et surtout journalistique<sup>20</sup>. Il est aujourd'hui possible de parler de « politique de la peur » pour qualifier le bilan de l'ère Bush, et ce, dans une presse modérée dominante dite « mainstream ». Si cette image de la peur comme catalyseur politique et rhétorique de l'ère Bush semble faire son chemin, c'est qu'elle révèle non seulement que les conséquences désastreuses des conflits ont été identifiées mais que leurs motivations mêmes sont aujourd'hui moins facilement justifiables. Bien que timidement relancé, de façon surprenante, par Barack

---

<sup>18</sup> George Packer, « The Trouble with Liberal Hawks », *Slate*, 12 January 2004, <[http://www.slate.com/articles/news\\_and\\_politics/politics/features/2004/liberal\\_hawks\\_reconsider\\_the\\_iraq\\_war/the\\_trouble\\_with\\_liberal\\_hawks.html](http://www.slate.com/articles/news_and_politics/politics/features/2004/liberal_hawks_reconsider_the_iraq_war/the_trouble_with_liberal_hawks.html)>.

<sup>19</sup> Lors du premier discours sur la lutte antiterroriste de son deuxième mandat, Barack Obama a réitéré la nécessité de mettre un terme définitif aux conflits commencés au lendemain du 11 septembre, et ce quatre ans après en avoir pris l'engagement, suscitant l'irritation d'une partie de son électorat. L'exemple de la prison de Guantanamo est le plus frappant, comme le rappelle Peter Baker dans le *New York Times* : « In renewing his vow to close the Guantánamo prison, Mr. Obama highlighted one of his most prominent unkept promises from the 2008 presidential campaign. He came into office vowing to shutter the prison, which has become a symbol around the world of American excesses, within a year, but Congress moved to block him, and then he largely dropped the effort » (Peter Baker, « Pivoting from a War Footing, Obama Acts to Curtail Drones », *New York Times*, 23 May 2013, <<http://www.nytimes.com/2013/05/24/us/politics/pivoting-from-a-war-footing-obama-acts-to-curtail-drones.html>>).

<sup>20</sup> Précisons cependant que dans son discours de mai 2013, Obama fait usage d'une rhétorique assez proche de celle de Bush, sur le thème de la « guerre contre la terreur » : « Neither I, nor any president, can promise the total defeat of terror. [...] We will never erase the evil that lies in the hearts of some human beings, nor stamp out every danger to our open society. But what we can do — what we must do — is dismantle networks that pose a direct danger to us, and make it less likely for new groups to gain a foothold, all the while maintaining the freedoms and ideals that we defend » (Baker 2013).

Obama, après sa première élection, le sentiment d'unité nationale ne semble plus à l'ordre du jour, particulièrement dans la sphère politique.

Si ces autocritiques ont envahi la sphère politico-journalistique, qu'en est-il des autres domaines de la société américaine ? La rhétorique de la peur, qui semble aujourd'hui la marque de fabrique des années 2000 dans l'esprit commun, a-t-elle des répercussions sur d'autres types de discours, au-delà de la simple analyse politique ? Si c'est l'analyse de la rhétorique bushienne et de ses conséquences politiques, qui domine la sphère journalistique, quels autres types de discours sont associés au 11 septembre, et surtout en quels termes peuvent-ils être appréhendés. Ont-ils subi une évolution semblable ?

C'est le discours littéraire sur le 11 septembre qui constituera le champ d'exploration de cette étude. Il conviendra, évidemment, de s'interroger sur sa spécificité dans le contexte de la décennie écoulée. Si les années 2000 furent celles de la peur comme semble l'indiquer le bilan politique et rhétorique de l'ère Bush, la littérature américaine sur le 11 septembre en porte-t-elle les stigmates ? S'est-elle fait le réceptacle de ce discours officiel ? L'a-t-elle combattu ? A-t-elle développé d'autres types de discours qui lui sont propres ? Peut-on constater une évolution de sa perception de l'événement ?

### **L'appel aux écrivains : dire l'indicible**

Avant la réponse politique donnée par l'administration Bush au 11 septembre, la première vérité de l'événement, largement commentée dans les pays occidentaux, fut celle de sa soudaineté et du choc de ses images. Ce choc fut évidemment documenté en direct par les caméras de télévision qui filmèrent les deux avions percutant les tours, l'effondrement de celles-ci, et les scènes de chaos et de panique qui suivirent. Le traitement médiatique de l'événement en fut partie prenante, renforçant la sensation d'incommensurabilité se dégageant des images et l'émotion suscitée par le spectacle de la ville de New York meurtrie. Selon Fredric Jameson, ce traitement médiatique est difficilement dissociable de l'événement lui-même :

To get at the real historical event itself, you feel, one would have to strip away all the emotional reaction to it. But even to get at that emotional reaction, one would have to make one's way through its media orchestration and amplification<sup>21</sup>.

Cette réaction émotionnelle ne fut pas seulement alimentée par les images diffusées en boucle du quartier de Lower Manhattan dévasté, mais elle fut également répercutée dans la presse écrite. Afin de rendre compte de l'émoi suscité par l'attaque contre le World Trade Center et le Pentagone, les quotidiens et hebdomadaires de la presse anglophone s'en remirent aux écrivains afin de dire ce qui semble alors relever de l'indicible<sup>22</sup>. Des figures de la littérature mondiale furent sollicitées, parmi elles Toni Morrison, Salman Rushdie ou encore Martin Amis. Mais ce furent avant tout les auteurs estampillés « New York » qui gagnèrent les faveurs des rédactions, tant leur lieux de résidence semblait leur procurer un statut de témoin privilégié. C'est la figure de l'écrivain en tant qu'individu, témoin d'une catastrophe, qui fut mise en avant ; le récit de l'expérience personnelle de l'événement ou de la catastrophe se mêlant à des tentatives d'en faire sens d'un point de vue plus général. La fiction au sens générique fut donc mise de côté au profit d'un témoignage se rapprochant davantage d'un style journalistique : « In their immediate responses to the attacks, writers turned away from the art of fiction by foregrounding the factual and the subjective », comme l'exprime Catherine Morley<sup>23</sup>. Ce mélange de factuel et de subjectif trouva un écho particulier dans les témoignages privilégiés des écrivains new-yorkais confinant parfois au journal intime. Paul Auster, figure évocatrice de l'intelligentsia new-yorkaise, offrit ainsi au lecteur international un regard sur les événements depuis les fenêtres de son domicile de Brooklyn, articulant ses sensations sur le spectacle de Ground Zero avec le récit intime et effrayé de la première journée de classe de sa fille non loin du site des attentats :

Less than an hour after she passed under the World Trade Center, the twin towers crumbled to the ground.

---

<sup>21</sup> Fredric Jameson, « The Dialectics of Disaster », *The South Atlantic Quarterly* 101:2 (Spring 2002): p. 297.

<sup>22</sup> Selon Catherine Morley, ce recours aux écrivains témoigne de l'importance de l'écrivain en tant que figure publique dans la société contemporaine : « As others have observed, the widespread public soul-searching of writers in the days and weeks after the attacks is an important gauge of the public position of the writer in the contemporary world » (« Plotting against America: 9/11 and the Spectacle of Terror in Contemporary American Fiction », *Gramma* 16 [2008]: p. 295).

<sup>23</sup> Morley 2008, p. 297.



From the top floor of our house we can see the smoke filling the sky of the city. The wind is blowing toward Brooklyn today, and the smells of the fire have settled into every room of the house. A terrible, stinging odor: flaming plastic, electric wire, building materials<sup>24</sup>.

On remarquera le vocabulaire et le ton utilisés ici — notamment la personnification de l'odeur — qui sollicitent l'empathie du lecteur. Ce type de témoignage conféra en premier lieu un statut de quasi victime à l'écrivain, au même titre que le reste de la population new-yorkaise. L'écrivain n'imaginait pas la catastrophe, il la vivait alors en temps réel et en témoignait de façon littérale. En ce sens il suscitait la compassion du lecteur dans son incarnation de la ville de New York meurtrie.

L'autre effet, plus pervers, et désormais un poncif du discours sur le 11 septembre, fut l'incapacité autoproclamée des écrivains à exprimer ce dont ils se trouvaient être les témoins. Parmi le flot des textes publiés au lendemain du 11 septembre, une des thématiques majeures, fut le décalage évoqué par les écrivains entre la brutalité et l'irréalité de l'événement et l'incapacité apparente d'en faire sens. Si la sensation d'incommensurabilité provoquée par la vue des images des deux avions percutant les tours et l'effondrement de celles-ci fut partagée par chaque téléspectateur, l'incapacité des écrivains à y apposer un sens contribua à en affirmer l'irréalité. Le refrain le plus souvent entonné fut celui de la réalité dépassant la fiction, ou du moins de la réalité devenue elle-même inimaginable. Témoin de l'attaque contre les tours jumelles depuis sa fenêtre, Jay McInerney fut aussi un des « témoins littéraires » prisés par la presse écrite internationale. Dès le 15 septembre 2001, ce dernier publia dans le quotidien britannique, *The Guardian* un article aux allures de témoignage intitulé « Brightness Falls » dans lequel il livra un compte rendu haletant et heurté des heures écoulées depuis l'effondrement des tours dans le chaos de Lower Manhattan : « The wind shifted uptown and we were overwhelmed with an acrid burning smell which seemed to be affecting people's mood. Or maybe it was exhaustion; I saw people fighting on the street, people bursting into tirades »<sup>25</sup>. Comme dans le témoignage d'Auster, l'odeur émanant des tours en flammes est ici mise en avant par

---

<sup>24</sup> Paul Auster, « Random Notes — September 11, 2001, 4:00 P.M.; Underground », in Ulrich Baer (ed), *110 Stories: New York Writes After September 11*, New York & London: New York University Press, 2002, p. 32.

<sup>25</sup> Jay McInerney, « Brightness Falls », *The Guardian*, 15 September 2001, <<http://www.guardian.co.uk/books/2001/sep/15/september11.usa1>>. Le titre de l'article est emprunté au roman de Jay McInerney, *Brightness Falls* (New York: Knopf, 1992), faisant lui-même référence à un vers du poème de Thomas Nashe, *A Litany in Time of Plague* (1592) mentionné dans le roman : « Finally, an old poet, bearded and calm, was reading Nashe's "A Litany in Time of Plague" in a voice both sonorous and nasal » (McInerney 1992, p. 412).

McInerney pour décrire l'urgence de la situation, alors que semble se dessiner l'émergence d'un « nous » sur lequel nous reviendrons par la suite.

## **Impuissance langagière et fictionnelle : le retour du Réel**

Mais ces nouvelles du front sont également mêlées de préoccupations d'ordre plus littéraire. En effet, McInerney raconte sa rencontre avec l'auteur Bret Easton Ellis, au cours de laquelle il lui fait part de ses inquiétudes personnelles : « "I don't know how I'm going to be able to go back to this novel I'm writing", I said. The novel is set in New York, of course. The very New York which has just been altered for ever »<sup>26</sup>. McInerney écrira quelques années plus tard : « Most novelists I know went through a period of intense self-examination and self-loathing after the terrorist attacks on the World Trade Center. I certainly did. For a while the idea of "invented characters" and alternate realities seemed trivial and frivolous and suddenly, horribly outdated »<sup>27</sup>. Selon lui, ce sentiment d'illégitimité fut partagé par une majorité de romanciers anglophones durant les mois suivant les attentats. Martin Amis<sup>28</sup> écrit ainsi : « After a couple of hours at their desk, on September 12, 2001, all the writers on earth were reluctantly considering a change of occupation. [...] The so-called work in progress had been reduced overnight to a blue streak of pitiable babble »<sup>29</sup>. Si Amis vante, par ailleurs, la nécessité d'écrire des romans comme une forme de résistance, selon lui, au régime de terreur « moyenâgeuse » imposée par l'islamisme radical, il ne témoigne pas moins la difficulté de la tâche : « When the novelists went into newsprint about September 11, there was a murmur to the effect that they were now being obliged to snap out of their solipsistic daydreams: to attend, as best they could, to the facts of life »<sup>30</sup>. Ce tiraillement, exprimé par Amis, entre la volonté de réagir à l'événement et l'incapacité de le faire en des termes satisfaisants, semble résumer la position du romancier au lendemain du 11

---

<sup>26</sup> Jay McInerney 2001.

<sup>27</sup> Jay McInerney, « The Uses of Invention », *The Guardian*, 17 September 2005, <<http://www.guardian.co.uk/books/2001/sep/15/september11.usa1>>.

<sup>28</sup> Précisons que Martin Amis, célèbre écrivain britannique né en 1949, réside à Brooklyn depuis 2012 seulement.

<sup>29</sup> Martin Amis, « The Voice of the Lonely Crowd », *The Guardian*, 1 June 2002, <<http://www.guardian.co.uk/books/2002/jun/01/philosophy.society>>.

<sup>30</sup> Amis 2002.

septembre. Toni Morrison écrit par exemple son incapacité à s'exprimer sur l'événement dans un poème publié dans le magazine américain *Vanity Fair* :

To speak to you, the dead of September 11, I must not claim  
false intimacy or summon an overheated heart glazed  
just in time for a camera. I must be steady and I must be clear,  
knowing all the time that I have nothing to say--no words  
stronger than the steel that pressed you into itself; no scripture  
older or more elegant than the ancient atoms you  
have become<sup>31</sup>.

Le romancier semble dès lors rendre compte de ce que le philosophe Slavoj Žižek nomma un retour du Réel au sens lacanien du terme, pour qualifier l'événement :

The Real which returns has the status of a(nother) semblance: *precisely because it is real, that is, on account of its traumatic / excessive character, we are unable to integrate it into (what we experience as) our reality, and are therefore compelled to experience it as a nightmarish apparition*<sup>32</sup>.

Ce retour du Réel prend donc l'aspect d'une apparition irréelle mais bien actuelle, selon Žižek dans sa lecture psychanalytique de l'événement. Comme l'article par ailleurs Don DeLillo, qui fut un des premiers romanciers à tenter de théoriser le 11 septembre dans son essai influent « In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September » (2001), cette tension entre réel et irréel semble définir l'événement :

The event dominated the medium. It was bright and totalizing, and some of us said it was unreal. When we say a thing is unreal, we mean it is too real, a phenomenon so unaccountable and yet so bound to the power of objective fact that we can't tilt it to the slant of our perceptions<sup>33</sup>.

Bien que généralement non formulée en ces termes par les romanciers, cette tension entre réel et sensation d'irréalité semble investir l'imaginaire de l'écrivain dans ces heures troubles. Il semble désarmé face à la puissance des images et au choc provoqué par la vulnérabilité soudaine de l'Amérique.

---

<sup>31</sup> Toni Morrison, « The Dead of September 11 », *Trauma at Home After 9/11*, Judith Greenberg (ed), Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2003, p. 1.

<sup>32</sup> Slavoj Žižek, *Welcome to the Desert of the Real! Five essays on September 11 and related dates*, London: Verso, p. 19.

<sup>33</sup> Don DeLillo, « In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the shadow of September », *Harper's Magazine* (December 2001): pp. 38-39

## Innocence perdue et réexamen historique

Cette sensation de vulnérabilité semble investir tous les types de discours sur le 11 septembre au lendemain de l'événement et se traduit souvent par l'évocation d'une innocence perdue. Comme il le fut rappelé dans les médias à de nombreuses reprises, les États-Unis furent envahis une seule et unique fois lors de la guerre de 1812 avec la Grande-Bretagne. Un autre événement symbolique évoqué fut l'attaque de la base militaire de Pearl Harbor par les Japonais en 1944. Mais l'analogie avec ces deux événements historiques très éloignés temporellement et à la nature très distincte fut invoquée afin de mieux démontrer le caractère exceptionnel de l'attaque subie par les États-Unis<sup>34</sup>. Comme l'indique Richard Gray, l'extrême rareté des attaques portées contre les États-Unis est due en large partie à sa stratégie permanente de politique étrangère :

America had been impervious, either by calculation (thanks to the doctrine of isolationism, the avoidance of entangling alliances, with other, war-torn parts of the globe, especially Europe), or by fighting its wars elsewhere ("it's better to fight communism in Vietnam than in California", was a common argument heard in the 1960s), or by sheer blind luck<sup>35</sup>.

Mais si l'événement bouscule les certitudes du passé, il remet en question, par réfraction, l'avenir. Pour Don DeLillo, l'événement vient bousculer la croyance aveugle de l'Amérique en son avenir :

We like to think that America invented the future. We are comfortable with the future, intimate with it. But there are disturbances now in large and small ways, a chain of reconsiderations. [...] For many people, the event has changed the grain of the most routine moment<sup>36</sup>.

Si la texture du quotidien est pour DeLillo irrémédiablement altérée, le réexamen que l'événement appelle, semble être d'ordre politique. Mais cette remise en question politique

---

<sup>34</sup> Pour l'essayiste Susan Faludi, l'analogie avec des épisodes historiques tels que l'attaque de la base militaire de Pearl Harbor s'avère fallacieuse et ne témoigne que de la volonté médiatique de raviver des motifs belligérants et nationalistes : « Throughout the fall of 2001, the media attempted to position the assault on the World Trade Center and the Pentagon as a reprise of Pearl Harbor, a new "day of infamy" that would reinvigorate our World War II ethic of national unity and sacrifice, a long-awaited crucible in which self-absorbed Americans would, at long last, be forged into the twenty-first century's stoic army of the latest Greatest Generation » (Susan Faludi, *The Terror Dream*, New York: Picador, 2007, p. 4).

<sup>35</sup> Richard Gray, *After the Fall: American Literature Since 9/11*, Chichester, Sussex & Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2011, p. 5

<sup>36</sup> DeLillo 2001, p. 39.

est le plus souvent oblitérée dans ces réponses littéraires au 11 septembre face à la puissance émotionnelle de l'événement et au simple constat que rien ne serait plus jamais comme avant.

Ce constat ne fut pas seulement exprimé par les écrivains, il caractérisa tous les types de discours sur le 11 septembre aux États-Unis. Lucy Bond écrit ainsi :

The feeling that time had stopped, that history was over, innocence destroyed, the nation traumatized, and America altered forever dominated the immediate reaction to the attacks across critical, political and media cultures in the United States<sup>37</sup>.

Cette sensation d'une secousse émotionnelle n'est donc pas l'apanage des premières réactions littéraires à l'événement, mais elle témoigne de l'uniformité des discours sur le 11 septembre autour de la question de l'innocence perdue. Selon Susan Buck-Morss, professeur de philosophie politique, l'impossibilité, pour les Américains, de donner une signification au « message » envoyé par les attentats, relèverait de leur relation symbolique à la notion d'innocence :

For us as Americans, to open ourselves to this message as meaningful necessitated conscious acceptance of realities, [...] realities that have been in front of our eyes and ears for decades, but that the code of American self-understanding with its master signifier of innocence has effectively blocked out as meaningless<sup>38</sup>.

La récurrence des anecdotes personnelles dans les premiers « témoignages » des écrivains et notamment le recours à des figures de l'enfance, est un indicateur important de cette tendance. Paul Auster fait du premier jour de classe de sa fille le point de départ de ses notes sur l'événement, opposant ainsi l'innocence de cette situation à la brutalité de la catastrophe<sup>39</sup>. Le dessinateur Art Spiegelman utilise une expérience similaire au moment d'exprimer ses sensations quasi immédiates sur les jours qui ont suivi les attentats :

The scale of the disaster was at first unclear: as many have observed, it seemed "surreal" — and we had to get over our stunned disconnect to realize that this was no movie, and that our fourteen-year-old daughter, Nadja, was in the heart of the growing pandemonium.

---

<sup>37</sup> Lucy Bond, « Compromised Critique: A Meta-Critical Analysis of American Studies after 9/11 », *Journal of American Studies* 45:4 (2011), p. 734.

<sup>38</sup> Susan Buck-Morss, « A Global Public Sphere? », *Radical Philosophy* 111 (Jan/Feb 2002): p. 3.

<sup>39</sup> « Our fourteen-year-old daughter started high school today. For the first time in her life, she rode on the subway from Brooklyn to Manhattan—alone » (Auster 2001, p. 34). Voir p. 10 de la présente étude.

Nadja is a freshman at Stuyvesant High School, right below the towers. A half hour after the first blast we had made our way into the lobby of the school to find her. It took over an hour to locate her among the 3000 disoriented students in the ten-story building<sup>40</sup>.

La figure de l'adolescente propulsée dans le feu de l'histoire renforce la sensation d'une Amérique soudainement confrontée à une situation qui lui échappe, à laquelle elle n'était pas préparée. Mais de façon plus surprenante, ce motif de l'innocence enfantine perdura au delà des premières réactions d'écrivains et élargit son champ discursif aux premières réponses académiques<sup>41</sup>.

## **Emprise du prisme émotionnel sur la théorie critique : la rhétorique de l'empathie**

Un des premiers recueils d'essais critiques sur le 11 septembre fut publié en 2002 avec pour titre évocateur : *Trauma at Home After 9/11*. L'éditrice du recueil, Judith Greenberg utilise, comme épigraphe de son article intitulé « Wounded New York », une célèbre comptine anglaise pour enfants : « Humpty Dumpty sat on a wall. Humpty Dumpty had a great fall. All the king's horses and the king's men couldn't put Humpty together again »<sup>42</sup>. Selon Judith Greenberg, il est impossible de réciter cette comptine après le 11 septembre sans y entendre un écho troublant aux événements<sup>43</sup>. Alors que ses rimes sont censées rassurer les enfants, les adultes ne peuvent s'empêcher d'y apposer une signification morbide. Et Greenberg de conclure : « There's no redemption, no healing, only a fall into irreparable bits and fragments »<sup>44</sup>. La ligne causale entre l'image de la chute irréversible et la perte de l'innocence enfantine est ici clairement établie. Elle témoigne en premier lieu du recours de la critique universitaire à l'expérience intime du 11 septembre comme point de départ d'une réflexion plus large sur la signification de l'événement. Mais

---

<sup>40</sup> Art Spiegelman, « Re: Covers », *110 Stories: New York Writes after September 11*, Ulrich Baer (ed), New York and London: New York University Press, 2002, pp. 284-285.

<sup>41</sup> Le motif de l'innocence enfantine imprègne également les œuvres romanesques, dont l'exemple le plus marquant, *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005) de Jonathan Safran Foer, sera largement discuté dans le premier chapitre de cette étude.

<sup>42</sup> Judith Greenberg, « Wounded New York », in Greenberg 2003, p. 21.

<sup>43</sup> « Since September 11, a troubling message resonates inside this nursery rhyme that we frequently recite in my two-year-old daughter's classes. Although recited to reassure children with its rhymes, it's actually quite morbid » (Greenberg 2003, p. 21).

<sup>44</sup> Greenberg 2003, p. 21.

surtout elle démontre la collusion entre une rhétorique de l'innocence largement répandue dans les médias au lendemain du 11 septembre et le discours théorique émergent sur le 11 septembre. Ce recours à l'émotion, et à l'empathie généralisée qui en est la conséquence, semble constituer la condition éthique ou morale irréductible de ce discours émergent. Dans le même article, Judith Greenberg exprime sa condamnation des discours critiques envers les États-Unis qui ont vu le jour après les attentats :

More explicit were the critiques in the first couple of weeks that asserted that the United States deserved the attacks for arrogance and foreign policy. They almost gleefully cried, « I told you so ». Such apparently easy distancing and blatant insensitivity to human loss bespeak denial, aggression, and possibly a counterreaction to the pain of identification<sup>45</sup>.

Il est important en effet de préciser la différence entre un discours non empathique qui reviendrait à signifier que les victimes du 11 septembre méritaient leur sort, et un point de vue critique qui ne négligerait pas la responsabilité des États-Unis dans les événements advenus. Ainsi que l'exprime Bruce Robbins au sujet d'un des romans de notre corpus, *The Submission* (2011) de Amy Waldman, ce point de vue semble demeurer inexprimable aux États-Unis : « [...] the idea that "America brought this on itself" (which is not the same thing as "your husband deserved to die") remains an unspeakable idea »<sup>46</sup>. Nous reviendrons bien évidemment en détail sur cette question lors de l'analyse de l'œuvre, et plus généralement tout au long de cette étude, mais un type de discours sur le 11 septembre se dessine dans les arguments de Judith Greenberg : selon elle, une analyse critique du 11 septembre ne peut se faire sans l'expression préalable d'une empathie envers les victimes du 11 septembre et leurs proches. Cette lecture semble dès lors poser question car elle situe la réaction émotionnelle comme préalable requis de toute interprétation de l'événement, en même temps qu'elle la généralise et l'uniformise. C'est ce que dénonce précisément Fredric Jameson dans sa réponse au 11 septembre qui prend à rebours le consensus émotionnel autour de l'événement :

I think it is instructive to step away for a moment and to deny that it is natural and self-explanatory for masses of people to be devastated by catastrophe in which they have lost no one they know, in a place with which they have no particular connections. Is nationality really

---

<sup>45</sup> Greenberg 2003, p. 24.

<sup>46</sup> Bruce Robbins, « Why Claire Slams the Door », *Public Books*, 12 March 2011, <<http://www.publicculture.org/news/view/public-books-bruce-robbins-on-the-submission>>.

so natural a function of human or even social being? Even more than that, is pity or sympathy really so innate a feature of the human constitution? History casts doubt on both propositions<sup>47</sup>.

Si Judith Greenberg nous indique que l'aspect émotionnel et des qualités empathiques sont essentiels à la bonne compréhension de l'événement, Jameson suggère le contraire. Selon lui, cette forme d'émotion et d'empathie généralisée n'est que la manifestation de la manipulation médiatique de l'événement, et devraient être obliérées pour accéder à l'essence de l'événement historique<sup>48</sup>. À ce titre, Jameson se livre à une analogie littéraire pertinente :

People don't appreciate a theoretical discussion of their emotions (Are you questioning the sincerity of my feelings?). I suppose the answer has to be, No, not the sincerity of your feelings, rather, the sincerity of all feelings. There is a famous moment in Proust when the narrator, seeking to enhance the grief he feels at his grandmother's death, suddenly finds he feels nothing at all: the famous « intermittenencies of the heart », which the existentialists dramatized by asserting that, whatever the feeling in question (anger as well grief, love as much as hate), we never feel enough; the emotion is never full enough; it comes and it goes<sup>49</sup>.

Ce « questionnement des sentiments » fut une opération risquée dans les mois qui suivirent le 11 septembre. Il fut quasiment impossible dans les médias sous peine d'être accusé d'antipatriotisme, et fut loin d'être évident dans les réponses académiques<sup>50</sup>. Le numéro spécial de *South Atlantic Quaterly* consacré à l'événement et intitulé « Dissent in the Homeland », dans lequel l'article de Fredric Jameson fut publié, propose, comme son titre

---

<sup>47</sup> Jameson 2002, p. 298

<sup>48</sup> « To get at the real historical event itself, you feel, one would have to strip away all the emotional reaction to it. But even to get at that emotional reaction, one would to make one's way through its media orchestration and amplification » (Jameson 2002, p. 297).

<sup>49</sup> Jameson, pp. 297-298

<sup>50</sup> Pour un exemple emblématique de déchainement médiatique, il faut se référer à l'article de Susan Sontag paru dans la rubrique « The Talk of the Town » du *New Yorker*, et les accusations d'anti-américanisme qu'il suscita dans les médias américains. Sontag y écrit : « The disconnect between last Tuesday's monstrous dose of reality and the self-righteous drivel and outright deceptions being peddled by public figures and TV commentators is startling, depressing. [...] Where is the acknowledgment that this was not a "cowardly" attack on "civilization" or "liberty" or "humanity" or "the free world" but an attack on the world's self-proclaimed superpower, undertaken as a consequence of specific American alliances and actions? » (Susan Sontag, « The Talk of the Town », *The New Yorker*, 24 September 2001, <[http://www.newyorker.com/archive/2001/09/24/010924ta\\_talk\\_wtc](http://www.newyorker.com/archive/2001/09/24/010924ta_talk_wtc)>). Andrew Sullivan, célèbre commentateur conservateur, mena la fronde contre Sontag en créant un prix « Sontag » fictif (« The Sontag Award ») à travers lequel il récompensait de façon ironique les dissidents antipatriotiques de l'après-11 septembre.



l'indique, un contenu subversif dans le contexte de sa parution<sup>51</sup>. Mais dans les mois consécutifs aux attentats, cette entreprise reste rare dans une période de consensus politique et de condamnation sans appel des dissidents. Plus encore, la notion de dissidence que Fredric Jameson associe dans ce contexte à une distanciation vis-à-vis de l'appareil médiatico-émotionnel est loin de faire l'unanimité même parmi la critique académique, comme en témoigne les précautions prises dans le post-scriptum de ce numéro de SAQ :

Intolerance of political dissent in the United States, at the present time, makes it necessary to say, before we exercise our right to work against the grain, that we, also, abominate the slaughter of the innocent, even as we find it unacceptably childish that Americans refuse to take any responsibility for September 11; unacceptably childish because the Americans in question are not children<sup>52</sup>.

Il est difficile, pour un public français, d'imaginer la prise de risque intellectuelle que représente la publication de certains essais de ce recueil, mais la nécessité d'anticiper les accusations d'insensibilité à la mort d'innocents démontre le climat de défiance général à l'égard de tout discours critique durant cette période. Dans le contexte de consensus politique érigé par l'administration Bush dans les semaines suivant les attentats, l'empathie généralisée et étendue au sentiment national fut la contrepartie morale du discours officiel d'unité nationale, ainsi que le résume Jill Bennett :

Much of the early debate around the tragedy evinced a resistance to self-examination, principally in the political realm, where negative analysis of U.S. government's foreign policy was perceived to undermine empathy for victims<sup>53</sup>.

Cette critique des convergences entre le discours académique et une approche émotionnelle de l'événement semble difficilement acceptable pour d'autres penseurs et chercheurs. Selon E. Ann Kaplan, des positions critiques envers le discours politique de

---

<sup>51</sup> L'éditeur de la revue, Steven Cohn, écrit ainsi en avant-propos du numéro : « This issue of the *South Atlantic Quarterly* is bound to cause trouble, I think – maybe even trouble of a sort SAQ has not seen for some ninety-nine years » (Steve Cohn, « The Publisher's Foreword: The Bassett Affair and SAQ's Centenary Anniversary » *The South Atlantic Quarterly*, 101:2 (Spring 2002): p. 245). Cohn fait ici référence au fondateur de la revue, John Spencer Hopkins, dont les recherches sur les relations raciales dans les États du sud des États-Unis suscitèrent la polémique au début du XXe siècle.

<sup>52</sup> Stanley Hauerwas and Frank Lentricchia, « Postscript », 2002, p. 250. On notera la répétition du mot « enfantin » qu'il est possible de relier à l'idée d'innocence perdue évoquée précédemment.

<sup>53</sup> Jill Bennett, « The Limits of Empathy and the Global Politics of Belonging », in Greenberg (ed) 2003, p. 137.

l'après-11 septembre ne doivent pas nécessairement s'accompagner d'une opposition à tout discours empathique :

In addition, why must confrontational, thorough, and critical political discourse be opposed to a discourse of empathy for those who suffer, for those who have lost ones, for pain, trauma, hurt? Is it really impossible to have a solid, left-leaning political analysis, highly critical of the United States' actions in the past and today, and yet welcome public discourse about trauma, posttraumatic stress disorder, vicarious traumatization, and ways to help those suffering these disorders<sup>54</sup>.

Kaplan raconte par ailleurs son expérience personnelle du 11 septembre et des jours suivants, durant lesquels elle arpenta les rues de son quartier situé entre Union Square et Soho, munie d'un appareil photo, où elle tenta de saisir l'atmosphère de cette période tout articulant une pensée sur l'événement au plus près du lieu des attentats. Son expérience de ce qu'elle nomme un traumatisme collectif y est ainsi évoquée :

Perhaps because I had not lost anyone I knew personally, wandering around I began to understand in ways I had only theorized before what collective trauma felt like. Everyone was in shock. [...] I felt a connection to strangers that I had never felt before. [...] On those bright, sunny September afternoons, the square was crowded with mourners and with people like myself needing to share in the grief and loss we all experienced, even if some had not personally lost a loved one<sup>55</sup>.

Les qualités d'empathie louées par Kaplan sont ici clairement illustrées. Il est indéniable que ces passages apportent un témoignage sur l'atmosphère dans les rues de Manhattan après les attentats. Si elle met l'accent sur le processus de recueillement à l'échelle de la ville ; elle suggère aussi un élargissement du sentiment de deuil à des personnes non touchées directement par la perte d'un proche. En ce sens elle tend à augmenter la proportion des personnes réellement endeuillées suite au 11 septembre. C'est précisément cet accent mis sur la généralisation du deuil et, par conséquent de la compassion, qui suscite les réserves de Fredric Jameson et qui l'amènent à y lire une manifestation de la surenchère médiatique et la création d'une communauté d'endeuillés. Si la critique de Jameson se porte sur le sentiment d'empathie généralisée aux masses, via l'appareil médiatique, Kaplan tend à favoriser l'hypothèse de la création d'une communauté

---

<sup>54</sup> E. Ann Kaplan, « A Camera and a Catastrophe: Reflections on Trauma and the Twin Towers », in Greenberg (ed) 2003, p. 100.

<sup>55</sup> Kaplan 2003, p. 97.

à l'échelle locale, mais qui par son intégration à un discours académique et sa diffusion, participe également de la création d'une communauté d'endeuillés.

## Une communauté de traumatisés

En ce sens c'est bien le traumatisme provoqué par les attentats qui semble constituer la pierre angulaire de toute interprétation de l'événement et qui élargit le nombre des traumatisés du 11 septembre à une sorte de « communauté imaginaire », pour reprendre le concept de l'historien Perry Anderson<sup>56</sup>. Il s'agit d'une communauté basée sur un sentiment national, plutôt que sur une réelle connaissance des individus ou sur une expérience partagée. Si l'expérience du 11 septembre partagée par les New-Yorkais est un phénomène indéniable, le sentiment de partage de cette expérience dans des zones ou parmi des individus très éloignés géographiquement témoigne de l'existence d'une telle communauté imaginaire. Jill Bennett s'appuie sur le célèbre échange de lettres publié dans la *London Review of Books* après les attentats dans lequel un habitant de Minneapolis s'insurge contre les réactions des intellectuels britanniques et le manque d'empathie pour les victimes du 11 septembre<sup>57</sup>. Comme l'écrit Bennett, c'est son seul statut de citoyen américain qui lui confère un appartenance à une « classe victime » privilégiée : « Thus, as an American, he is able to identify with those directly affected by the attacks, without himself being a primary victim ("People I know in New York were affected... but luckily not killed or injured") »<sup>58</sup>. Par ailleurs, et toujours selon Bennett, la communauté de victimes du World Trade Center s'étend bien au delà des frontières américaines<sup>59</sup> et constitue une communauté paradigmatique qui provoque l'empathie, ce qui n'est pas le cas, selon lui, des réfugiés du régime taliban :

---

<sup>56</sup> Perry Anderson, *Imagined Communities: Reflection on the Origins and Spread of Nationalism*, London: Verso, 1983.

<sup>57</sup> Todd Ojala, « Letters », *London Review of Books*, 23:21 (1 novembre 2001), <<http://www.lrb.co.uk/v23/n21/letters>>.

<sup>58</sup> Bennett 2003, p. 132.

<sup>59</sup> Nous renvoyons ici à la réaction des écrivains occidentaux, hors États-Unis, et notamment celle de Martin Amis. Voir p. 11 de la présente étude.

In public imagination, the horror of the World Trade Center was definitive and its victims were paradigmatic: self-evidently, unsuspecting, innocent people who had had no immediate hand in their own fate. Asylum seekers, who have, by definition, a case to prove, not only fell short of this paradigm but failed to gain public sympathy in the new climate of globalized fear, where anyone without established credentials, and anyone of Afghan, Middle Eastern, or Islamic origin, became a potential threat<sup>60</sup>.

Alors que le choc de l'événement et le sentiment de deuil furent ressentis partout dans le monde occidental, et notamment en Europe, comme l'exprime Bennett, l'absence quasi totale d'empathie pour les victimes collatérales de l'événement dans d'autres régions du monde est évidente et démontre, toujours selon Bennett, les limites de cette empathie<sup>61</sup>. Alors que Bennett écrit cet article en 2002, la guerre en Irak n'a pas encore commencé et les nombreuses pertes civiles du conflit n'ont pas encore été ajoutées à la liste des victimes du 11 septembre. Pourtant, là encore, l'empathie pour ces victimes dans le monde occidental fut faiblement exprimée en comparaison de l'émoi suscité par le 11 septembre et de la persistance de ces émotions dans la sphère publique américaine.

Une décennie plus tard, on constate que très peu a été fait pour élargir cette empathie aux victimes moins visibles du 11 septembre, et surtout que le paradigme émotionnel qui a prévalu dans la réception du 11 septembre fut très rarement remis en question. Si l'on constate que la prise en compte de la souffrance des victimes du World Trade Center et de leurs proches, voire de toute la population de New York ou même de la nation américaine, était la condition *sine qua non* de toute analyse critique du 11 septembre dans les mois suivants les attentats, force est de constater que ce cadre moral continue de définir la majorité des études sur le 11 septembre et les différents types de discours qui s'y rapportent.

Les raisons de l'emprise de ce type de discours relatif au 11 septembre dans la théorie critique universitaire américaine sont, selon Lucy Bond, à rechercher dans deux phénomènes liés entre eux et antérieurs à l'événement : l'élargissement extrême des conditions de désignation du traumatisme au niveau collectif et national, et la personnalisation excessive de la sphère publique américaine<sup>62</sup>. De ce constat, Lucy Bond

---

<sup>60</sup> Bennett 2003, p. 134.

<sup>61</sup> « Having watched the tragedy unfold from London, before traveling to New York a few days after the attacks, it seemed to me that in some quarters, at least, the impact was felt as profoundly in London as in parts of the United States » (Bennett 2003, p. 234).

<sup>62</sup> « What appears to occur in the aftermath of 9/11 is a conflation of a particular school of critical theory and elements of political, memorial, and literary practice resulting from two related phenomena: the overextension

procède à la classification des réponses universitaires au 11 septembre en deux catégories, selon qu'elles soient ou non américaines :

In these areas of American studies, reactions to 9/11 and its aftermath have been marked by subscription to a limited number of critical perspectives, tending to fall into two camps, which may be reductively defined by a distinction between psychoanalytic and geopolitical analyses. This binary can be loosely separated into an empathetic, identificatory, response from the American academy, and a less sympathetic backlash from European theorists critiquing the militaristic reaction of the Bush administration<sup>63</sup>.

Si la répartition des réponses au 11 septembre dans ces deux catégories peut s'avérer schématique et ne pas prendre en compte des réponses alternatives, elle rend compte cependant du prisme empathique et personnifiant par lequel l'événement est perçu en premier lieu, y compris dans le discours universitaire<sup>64</sup>.

### **« The turn to trauma » ou l'omniprésence du paradigme traumatique**

Les raisons de ce phénomène se trouvent en premier lieu dans la longue tradition psychanalytique américaine et son influence majeure dans la production scientifique, notamment dans le domaine des sciences humaines et sociales. Cette longue emprise de la psychanalyse freudienne dans l'analyse discursive aux États-Unis est à relier à un phénomène plus récent qui en est aussi un dérivé : Il s'agit de l'omniprésence des théories du traumatisme dans de nombreux domaines d'études aux États-Unis tels que les « études culturelles » (Cultural Studies), les Lettres, la psychologie, la sociologie, pour n'en citer que quelques uns.

L'influence de ces théories du traumatisme, dont nous reviendrons plus en détail sur le contenu, dans le déroulement de cette étude, est telle que, selon Susannah Radstone, elle

---

of the attribution of trauma to national, even universal, levels, and the over-personalization of the American public sphere, engendering readings which, on the one hand, seem overly sentimental, and on the other, verge on negating the genuine suffering and loss arising from 9/11 », (Bond 2011, p. 738).

<sup>63</sup> Bond 2011, p. 738.

<sup>64</sup> Lucy Bond fait mention d'autres types de réponses plus difficilement classables et déplore l'absence d'une vision plus globale de l'événement : « This exegetical divide, while not absolute — as attested by the more extrospective analyses of Susan Sontag and Judith Butler, as well as the self-reflexive accounts of memorial culture proffered by academics working in the US such as Faludi and David Simpson — is unfortunate, as it has prevented the establishment of a mutually enriching dialogue about the attacks [...] » (Bond 2011, p. 739).

imprègne à la fois les discours relatifs aux sphères privée et publique : « The contestability of this view of recent and now contemporary history as unprecedentedly *traumatic* is belied, however, by the ubiquitousness with which the turn to trauma has come to color discussions of the personal and the political »<sup>65</sup>. C'est précisément cette omniprésence du paradigme traumatique dans les discours actuels qui tend à contredire, toujours selon Radstone, le postulat même de ses théories — la nature sans précédent de tout événement traumatique — face à la fréquence à laquelle celui-ci est appliqué : « The turn to trauma is more usually criticized for its tendency to debase the value of the concept by applying it too liberally to both major historical catastrophes *and* personal life events »<sup>66</sup>.

Les théories du traumatisme et leurs dérivés qui sont utilisés dans les sciences humaines et plus particulièrement dans le cas de l'analyse du 11 septembre, présentent l'événement traumatique comme inassimilable sur le moment, et dont l'expérience, pour le sujet traumatisé, ne peut que se faire qu'ultérieurement, de façon répétitive et fragmentée. C'est en tout cas là définition qu'en donne Cathy Caruth, autorité en la matière, dans l'introduction de son ouvrage collectif, *Trauma: Explorations in Memory* : « The pathology [...] consists solely in *the structure of its experience* or reception : the event is not fully assimilated at the time, but only belatedly, in its repeated *possession* of the one who experiences it »<sup>67</sup>.

Cette définition présente, donc, l'événement comme un phénomène traumatisant qui ne peut être appréhendé qu'indirectement ou partiellement, notamment par le biais de flashbacks, ou d'impressions sensorielles. Ainsi que le résume Lucy Bond : « Whilst ever-present, it carries with it a form of emptiness — a void in understanding, a refusal of linguistic embodiment »<sup>68</sup>. Ce constat scientifique, basé sur une approche psychanalytique et la recherche en neurosciences, apporte apparemment un éclairage et une justification à la résistance que semble exercer l'événement sur tout type de discours et d'analyse, comme en témoigne les premières réponses littéraires ou critiques. Et de fait, toujours selon les travaux menés par Cathy Caruth, cette définition de l'événement traumatique semble

---

<sup>65</sup> Susannah Radstone, « The War of the Fathers: Trauma, Fantasy, and September 11 », in Greenberg (ed) 2003, p. 118.

<sup>66</sup> Radstone reprend ici un argument de la généalogiste Ruth Leys dans son ouvrage influent, *Trauma: A Genealogy* (Chicago & London: University of Chicago Press, 2000).

<sup>67</sup> Cathy Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 4-5.

<sup>68</sup> Bond 2011, p. 740.

constituer la nature même de tout événement historique : « Trauma [...] arises not from a particular tragedy or disaster, but as an inherent structural consequence of the impossibility of accurately representing or remembering any given event »<sup>69</sup>. L'expérience traumatique structure l'histoire elle-même, selon Caruth.

La sensation d'incompréhensibilité ou d'incommensurabilité peut s'expliquer par ce phénomène mais l'on comprend qu'il est également propice à alimenter ces sensations tout autant qu'il semble les justifier. Les travaux de Cathy Caruth, comme ceux du psychanalyste Dori Laub, ou encore de l'historien Dominick La Capra constituent un corpus théorique quasi incontournable et ont très souvent été utilisés comme une justification scientifique, ou psychiatrique, et une caution morale au discours critique et analytique sur le 11 septembre aux États-Unis. Déjà bien ancrés dans la recherche en sciences humaines aux États-Unis, ces travaux mêlant recherche scientifique empirique et critique littéraire et culturelle semblent avoir constitué le cadre théorique idéal au discours dominant ou « mainstream » sur le 11 septembre.

En effet, plutôt que de contribuer à un recadrage critique de l'événement hors de la sphère médiatique et politique, cette lecture de l'événement, de par son enracinement dans la théorie critique universitaire, semble renforcer la sensation qu'il est difficilement envisageable et contribue ainsi à la prospérité d'une certaine rhétorique médiatique. Comme le résume Fredric Jameson, les liens entre l'inauthenticité de la couverture médiatique du 11 septembre et la rhétorique traumatique sont évidents et amènent à une remise en cause de ce cette dernière :

This new authenticity casts little doubt on all those theories of mourning and trauma that were so influential, and whose slogans one also finds everywhere in the coverage. One may well prefer Proust to these obligatory appeals to mourning and trauma, which have been sucked so deeply into the disaster news as to make one wonder whether, from the psychological descriptions and diagnoses they purport to offer, they have not been turned into a new kind of therapy in their own right<sup>70</sup>.

Concernant la complicité entre paradigme traumatique et analyse critique du 11 septembre, Lucy Bond suggère qu'une forme simplifiée ou canonisée des théories du

---

<sup>69</sup> Bond 2011, p. 740.

<sup>70</sup> Jameson 2002, p. 299.

traumatisme a été récupérée par de nombreux discours sur le 11 septembre et représente ainsi une menace à une véritable analyse critique de l'événement :

However, I want to demonstrate an anxiety about the way in which particular characteristics of canonical trauma theory — ideas of unrepresentability, coupled with a conflation of historical and structural patterns of traumatization — appear to have been disconnected from their critical base, combined with notions of healing and redemption, and absorbed into various memorial and cultural discourses relating to 9/11<sup>71</sup>.

Comme certains critiques l'ont relevé, inscrire l'événement en dehors de tout champ discursif conduit précisément à lui conférer un sens figé, celui d'un événement irreprésentable, inclassable et absolument imprévisible. Car au delà d'une absorption de ces motifs dans une rhétorique émotionnelle et empathique largement relayée dans les médias, qu'exprime le recours à ces théories quant à l'interprétation faite de l'événement ?

### **Le 11 septembre, un « événement limite » ?**

Dans l'introduction de son ouvrage critique sur la littérature du 11 septembre intitulé *Out of the Blue*, Kristiaan Versluys évoque l'échec retentissant du film d'Oliver Stone, *World Trade Center*, sorti sur les écrans américains en 2006, et l'explique dans les termes suivants :

In a way, of course, Stone's failure was predictable. In the instantaneity of its horror and in its far-flung repercussions, 9/11 is unpossessable. It is a limit event that shatters the symbolic resources of the culture and defeats the normal processes of meaning making and semiosis<sup>72</sup>.

Cette définition du 11 septembre offre un condensé du paradigme traumatique appliqué à des faits historiques et des raccourcis que ce phénomène peut provoquer, notamment dans le cas du 11 septembre. Cette définition de l'événement est présentée ici comme la seule envisageable, ou plutôt comme la seule à même de rendre compte de la nature irréductible de l'événement. Versluys définit, dès la première page de son ouvrage, le 11 septembre comme un « événement limite » (limit event), terme qu'il emprunte à Dominick La Capra et sa définition de l'holocauste que l'historien articule ainsi : « an event

---

<sup>71</sup> Bond 2011, p. 739.

<sup>72</sup> Kristiaan Versluys, *Out of the Blue*, New York: Columbia University Press, 2009, p. 1.



that goes beyond the capacity of the imagination to conceive or anticipate it »<sup>73</sup>. Si l'assimilation du 11 septembre à un phénomène tel que le génocide pose évidemment question, l'intérêt de cette définition pour un type de discours théorique évoquant le 11 septembre comme un événement absolument inenvisageable est évidente.

Cette résistance au sens commun que les commentateurs et critiques semblent attribuer au 11 septembre préserve l'événement de toute forme d'interprétation autre que traumatique. Ceci présente le risque de créer le vide interprétatif que les discours sur le traumatisme semble assigner de fait à l'événement. Comme l'exprime Lucy Bond : « This raises the unwelcome possibility that, in representing unrepresentability so absolutely, limit narratives threaten to create the very void in understanding they lament »<sup>74</sup>. L'emprise de ce paradigme traumatique, et de ses dérivés, sur le discours critique relatif au 11 septembre est donc problématique. Elle crée un vide interprétatif, précisément en situant l'événement, dans sa résistance à l'interprétation, hors de tout cadre analytique. Selon une autre définition emblématique de ce courant, le 11 septembre ne veut même rien dire : « September 11 was an encounter with something that makes no sense, an event that fits in nowhere »<sup>75</sup>.

Ce cadre interprétatif, qui semble en être un malgré lui, pourrait-on dire, fournit donc les éléments théoriques à la perception commune que le 11 septembre défie toute logique, qu'il est hors de portée de l'individu, et de l'entendement. Mais en justifiant ces premières réactions, il participe de leur persistance dans l'appréhension de l'événement au niveau critique et théorique. Une des résultantes de ce phénomène est la dépolitisation du paradigme traumatique<sup>76</sup>. De par son omniprésence dans les réponses discursives au 11 septembre — mais aussi dans d'autres contextes — il perd non seulement de sa puissance critique, mais il contribue à la pérennité d'idées communes sur le 11 septembre. L'étiquetage par les médias américains du 11 septembre comme traumatisme national n'est pas remis en cause par cette frange de la théorie critique mais elle participe au contraire à

---

<sup>73</sup> Dominick La Capra, *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*, Ithaca and London: Cornell University Press, 2004, p. 133.

<sup>74</sup> Bond 2011, p. 735.

<sup>75</sup> Dori Laub, « September 11, 2001 — an Event Without a Voice », in Greenberg 2003, p. 204.

<sup>76</sup> L'omniprésence des discours sur le traumatisme dans la réception du 11 septembre semble contraster avec une tradition plus subversive de ce domaine d'études, notamment sur la question de pouvoir et la capacité attribuée aux pathologies traumatiques à déstabiliser les métarécits. A ce titre, Lucy Bond renvoie à l'ouvrage de Jenny Edkins, *Trauma and the Memory of Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

en prouver le bien-fondé<sup>77</sup>. Lucy Bond suggère même que le corpus théorique sur le traumatisme tend à renforcer la culture du traumatisme en vigueur dans la société américaine :

I contend that it was not the trauma itself but the size of the community to whom the label was extended that was progressively expanded, in ways that suggest that greater acknowledgment is needed of the role that both psychoanalytic studies and critical theory play in the constitution of traumaculture<sup>78</sup>.

Cette culture du traumatisme déjà en vigueur dans le domaine universitaire fut largement exploitée par les médias et la stratégie politique de l'administration Bush. Elle contribua à la personnalisation de l'événement et à la sentimentalisation du discours politique et public. La combinaison et l'entremêlement de ces différents éléments forment donc une collusion complexe de discours — à la fois médical, théorique, politique et médiatique — qui s'alimentent entre eux et dessinent les contours du cadre réceptif du 11 septembre aux États-Unis. Ce cadre, qui s'apparente à un consensus entre différentes composantes de la société américaine, se dessine ainsi autour de l'idée commune selon laquelle le 11 septembre marque une rupture constituée tout à la fois par le traumatisme qu'elle implique, l'impossibilité de le représenter ou de l'aborder sans le rattacher à l'expérience personnelle, et la difficulté ou l'incapacité de répondre à l'événement.

### **Un consensus de la rupture en littérature ?**

C'est dans ce contexte discursif de rupture sémantique que le corpus littéraire sur le 11 septembre émerge, et les espoirs placés dans les romanciers font écho à l'empressement avec lequel les écrivains avaient été convoqués à la suite des attentats pour tenter de penser l'événement et fournir un compte rendu de leur expérience personnelle, amorçant ainsi la

---

<sup>77</sup> Au sujet de l'élargissement du traumatisme à une psyché collective dans les médias, James Trimarco et Molly Hurley-Depret écrivent : « Most newspapers and television stations labeled the event a national trauma without hesitation or explanation. Much of what has been written about the attacks assumes that the attacks formed a "wound" on the collective psyche of *all* Americans, causing trauma and requiring particular sorts of Healing », (Molly Hurley-Depret et James Trimarco, « Wounded Nation, Broken Time: Trauma, Tourism, and the Selling of Ground Zero », in *The Selling of 9/11: How a National Tragedy Became a Commodity*, Dana Heller [ed], New York: Palgrave Macmillan, 2005, p. 30).

<sup>78</sup> Bond 2011, p. 743.

personnalisation du discours public. Durant la décennie écoulée depuis les attentats, les comptes rendus critiques qui accompagnèrent les parutions des romans estampillés « 11 septembre » furent souvent l'occasion de constater à quel point la barre fut haut placée quant aux attentes formulées, suscitant souvent la déception des critiques. Dès 2006 et la sortie de *The Good Life* de Jay McInerney, Louis Menand écrivait dans sa critique du roman : « The chief reason September 11<sup>th</sup> is a challenge to novelists is that although every New Yorker feels that the attacks made a difference in the way life is lived, it is not clear that the difference is the stuff of novels »<sup>79</sup>. Se limitant, comme le fait le roman, au cadre de New York pour aborder le 11 septembre, Menand déplore l'incapacité ou le désintérêt des écrivains à traiter de la rupture et des changements intervenus à la suite des attentats. Au sujet de *Falling Man* (2007), le roman attendu de Don DeLillo sur le 11 septembre, la critique littéraire du *New York Times*, Michiko Kakutani, relève la prose « fatiguée » de l'auteur, en contraste avec la prescience de ses romans précédents :

Although flashes of Mr. DeLillo's extraordinary gifts for language can be found in his depiction of the surreal events Keith witnessed on 9/11 — passages that remind the reader of the harrowing essay he published in Harper's Magazine in December 2001 — the remainder of the novel feels tired and brittle<sup>80</sup>.

Toujours au sujet de *Falling Man*, Andrew O'Hagan de la *New York Review of Books* déplore l'échec de DeLillo à imaginer l'événement, et élargit son constat à l'ensemble des romans publiés sur le 11 septembre jusqu'alors :

Yet such inquiries, however acute, however felt, cannot make up for DeLillo's failure in *Falling Man* to imagine September 11. The hallmark of those novelists who have tried to write about the attacks is a sort of austere plangency — or a quivering bathos — that has been in evidence almost from the moment the planes hit<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup>Louis Menand, « The Earthquake: a Manhattan Affair », *The New Yorker*, 6 February 2006, <[http://www.newyorker.com/archive/2006/02/06/060206crbo\\_books1](http://www.newyorker.com/archive/2006/02/06/060206crbo_books1)>.

<sup>80</sup>Michiko Kakutani, « A Man, A Woman, and a Day of Terror », *The New York Times*, 9 May 2007, <<http://www.nytimes.com/2007/05/09/books/09kaku.html>>.

<sup>81</sup>Andrew O'Hagan, « Racing against Reality », *New York Review of Books* 28 June 2007, <<http://www.nybooks.com/articles/archives/2007/jun/28/racing-against-reality/>>.

Cette incapacité des romanciers à imaginer l'événement, selon les critiques américains<sup>82</sup>, semble faire directement écho aux premières réponses des écrivains dans les médias et leur incapacité autoproclamée à faire sens de l'événement dont ils sont souvent des témoins plus ou moins partiels, plus ou moins directs. Ce constat des critiques revient donc à identifier la rupture intervenue avec le 11 septembre et d'en attendre les répercussions dans la littérature. Ainsi que l'écrit encore Andrew O'Hagan :

Those authors who published journalistic accounts immediately after the event failed to see how their metaphors fell dead from their mouths before the astonishing live pictures. It did not help us to be told by imaginative writers that the second plane was like someone posting a letter. No, it wasn't. It was like a passenger jet crashing into an office building<sup>83</sup>.

Comme la réaction précipitée des écrivains dans les journaux après les attentats l'indique, l'idée même de rendre compte du monde réel par la fiction semble problématique alors que la réalité semble avoir rattrapé la fiction et que toute forme de représentation semble insatisfaisante. C'est cette idée que les critiques ont en tête au moment de la sortie des premiers romans sur le 11 septembre. Si la prose de DeLillo dans *Falling Man* est selon Kakutani, « fatiguée et crispée », c'est précisément parce qu'elle échoue à rendre compte de la rupture sémantique intervenue avec l'événement. Ou, pour reprendre l'image de O'Hagan, si DeLillo le romancier nous prépare au 11 septembre dans ses romans précédents, il ne semble pas s'être préparé lui-même à l'événement : « DeLillo the novelist prepared us for September 11, but he did not prepare himself for how such an episode might, in the way of denouements, instantly fly beyond the reach of his own powers »<sup>84</sup>. Ces différentes réactions rendent compte d'un certain désarroi du romancier américain à la suite du 11 septembre, dont le critique se fait volontiers le porte-voix.

Le même constat se retrouve dans les premiers ouvrages critiques consacrés à la littérature américaine sur le 11 septembre. Évoquant *Falling Man* dans son ouvrage sur la question, Richard Gray écrit :

*Falling Man* is beautifully structured, playing with images announced by the title that are no less resonant for being obvious. But the structure is too clearly foregrounded, the style

---

<sup>82</sup> Précisons qu'Andrew O'Hagan est d'origine écossaise mais collabore à des publications américaines, telles que *The New Yorker* ou *New York Review of Books*.

<sup>83</sup> O'Hagan 2007.

<sup>84</sup> O'Hagan 2007.

excessively mannered; and the characters fall into postures of survival after 9/11 that are too familiar to invite much more than a gesture of recognition from the reader<sup>85</sup>.

En somme, la forme même du roman ne paraît pas en mesure d'investir l'événement ; elle ne peut au mieux que provoquer la « reconnaissance » par le lecteur de motifs familiers ou éculés, comme le formule également Rachel Greenwald Smith : « This exposure to the transfiguring effect of the catastrophe is also something that *Falling Man*, along with many novels like it, lacks »<sup>86</sup>. Ce type d'observation dénote une forme d'insatisfaction chronique chez le critique littéraire à la suite du 11 septembre, témoignant à la fois de l'attente d'un roman sachant investir l'événement et la rupture épistémologique qui semble le caractériser, et de l'utopie de la démarche. La circonspection des écrivains face à l'événement dans leurs premières réponses se prolonge ainsi dans le discours critique mais aussi académique qui, très tôt, tend à identifier un corpus estampillé « 11 septembre » et y voit quasi systématiquement des raisons d'incriminer les auteurs. Selon Greenwald Smith ce phénomène s'explique non seulement par la nature propre de l'événement en question mais aussi et surtout par la collusion entre la théorie littéraire et les conceptions du traumatisme appliquées au champ littéraire : « We look at trauma to offer opportunities for new ways of seeing and new ways of thinking, and we expect this upheaval in sensory, emotional, and intellectual experience to transform literature on the level of form »<sup>87</sup>. Greenwald Smith cite à ce titre Richard Gray qui s'appuie lui-même sur les travaux de Kirby Farrell pour articuler cette idée :

Trauma, as one theorist of the subject has put it, is a “mind-blowing experience that destroys a conventional mindset and compels (or makes possible) a new worldview” (Farrell 19). Recognition that the old mindset has been destroyed, or at least seriously challenged, is widespread in recent literature. We are still, perhaps, waiting for a fictional measure of the new world order<sup>88</sup>.

---

<sup>85</sup> Gray 2011, p. 27.

<sup>86</sup> Rachel Greenwald Smith, « Organic Shrapnel: Affect and Aesthetics in September 11 Fiction », *American Literature* 83:1 (March 2011): pp. 153-154.

<sup>87</sup> Greenwald Smith 2011, p. 154.

<sup>88</sup> Richard Gray, « Open Doors, Closed Minds: American Prose Writing at a Time of Crisis », *American Literary History* 21 (Spring 2009): p. 132. Cité dans Greenwald Smith 2011, p. 154. L'ouvrage cité est de Kirby Farrell : *Post-Traumatic Culture: Injury and Interpretation in the Nineties*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998, p. 19.

Cette approche du traumatisme appliquée à la littérature semble ainsi dessiner en partie la toile de fond critique constituée pour évoquer la littérature sur le 11 septembre. Les comptes rendus critiques des premiers romans reprennent ainsi à leur compte une conception conventionnelle du traumatisme pour l'appliquer aux attentes du lectorat, elles-mêmes façonnées par ces critiques. De cette conception découle le constat récurrent que les romans sur le 11 septembre se contentent d'intégrer les bouleversements créés par l'événement dans des structures ou formes romanesques préexistantes. Ainsi que le résume une formule désormais célèbre dans les études consacrées à la littérature sur le 11 septembre, et au sujet notamment de deux œuvres de notre corpus : « *The Good Life, A Disorder Peculiar to the Country, Falling Man* simply assimilate the unfamiliar into familiar structures »<sup>89</sup>. Comme de nombreux critiques, Richard Gray, dont l'ouvrage sur la littérature du 11 septembre est par ailleurs influent dans le domaine, exprime ainsi le sentiment que la forme romanesque doit rendre compte des bouleversements entraînés par le 11 septembre, et que lorsque ce n'est pas le cas, une insuffisance est à déplorer : « If September 11 novels do not appear to represent the "new world view" aesthetically, it is tempting to conclude that there is something disturbingly amiss in the field of the literary », conclut Rachel Greenwald Smith<sup>90</sup>. Ainsi l'essence même du 11 septembre conduirait à une rupture esthétique qui viendrait refléter la rupture épistémologique provoquée par le 11 septembre et que tout romancier digne de ce nom devrait être en mesure d'exprimer.

Mais si les espoirs s'avèrent la plupart du temps déçus, et si les romanciers peinent à s'inscrire dans la révolution esthétique réclamée par les critiques et certains auteurs eux-mêmes, il convient de s'interroger sur les fondations de ces préceptes. Nous avons pu observer la convergence de divers types de discours de l'après-11 septembre : le discours politique de repréailles et ses avatars dans les médias de masse américains, les thèmes d'irreprésentabilité et d'incompréhensibilité de l'événement associés à un élargissement du traumatisme à la sphère publique, le recours par les médias à une forme conformiste du paradigme traumatique, et une contamination du discours critique théorique par l'expérience personnelle de ses auteurs. Ces différents phénomènes discursifs conduisent à la lecture ultime du 11 septembre comme moment de rupture. L'appel à une rupture

---

<sup>89</sup> Gray 2009, p. 134. Précisons que le roman *A Disorder Peculiar to the Country* de Ken Kalfus (New York: Harper Perennial, 2006) ne fait pas partie du corpus de la présente étude.

<sup>90</sup> Greenwald Smith 2011, p.154.

formelle dans la littérature prend donc sa source dans ce contexte général de l'après-11 septembre.

Si les thèmes et la rhétorique d'irreprésentabilité semblent perdurer dans les études universitaires sur le 11 septembre, le relatif empressement des romanciers à s'emparer du sujet témoigne plutôt d'un désir de défier cette irreprésentabilité théorique. Ainsi, prenant toujours l'exemple de *Falling Man*, Rachel Greenwald Smith écrit que le roman semble être conscient précisément de sa propre capacité à assimiler l'inassimilable et présente en ce sens une capacité de résilience qui contraste avec les discours convenus sur l'impossibilité d'assimiler l'événement : « The novel can be read as consciously attesting to the disturbing resiliency of narrative form in the face of the event that was supposed to change everything »<sup>91</sup>. Le renversement dialectique exprimé par Greenwald Smith, est essentiel en ce qu'il suggère une autre perspective sur le roman du 11 septembre et induit par là une autre conception de l'événement.

## **Continuité politique et sociale**

Ce constat semble amener une question plus large qui touche tout à la fois la littérature et le poids réel de l'événement dans la société américaine. En effet, si le roman américain peine tant à rendre compte de la rupture intervenue, comme le déplore les critiques, peut-on dès lors se demander si les attentats du 11 septembre ont véritablement constitué une rupture profonde dans la société américaine ? S'appuyant sur les enquêtes de Naomi Klein, entre autres, Rachel Greenwald Smith suggère que la réponse est négative et que l'organisation politique, sociale et économique de la société américaine est restée inchangée ou fut même renforcée à la suite des événements : « This period involved, among other things, a profound instrumentalization of the event at the service of political and economic goals that were more ideologically continuous than disruptive »<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> Greenwald Smith 2011, p. 154.

<sup>92</sup> Greenwald Smith 2011, p. 155. Pour appuyer ses arguments, Greenwald Smith cite l'ouvrage de Naomi Klein, *The Shock Doctrine* qui traite de l'instauration de systèmes socio-économiques capitalistes particulièrement féroces à la suite de catastrophes. Selon Klein, le programme politique et économique de l'administration Bush fut facilité par le 11 septembre et la perception commune de l'événement comme rupture : « The mantra "September 11 changed everything" neatly disguised the fact that for free-market ideologues and the

En effet, et il s'agira là de l'argument majeur de cette étude ; alors qu'il échoue prétendument et selon un consensus critique à témoigner des bouleversements causés par l'événement, le roman américain sur le 11 septembre semble au contraire refléter les modes d'analyse et de représentation de l'événement en vigueur dans la sphère discursive et critique américaine lors de la décennie écoulée, et rendre compte tout autant de cette notion de rupture discursive et théorique que de la continuité politique, sociale et idéologique qui a prévalu à la suite du 11 septembre.

Cette étude aura ainsi pour enjeux d'identifier en quoi le roman américain sur le 11 septembre articule les tensions entre une rhétorique de la rupture ubiquiste dans la sphère publique américaine et les conséquences réelles de l'événement. En quoi le roman rend compte du décalage entre la réception de l'événement dans la société américaine et des réels enjeux posés par celui-ci ? A travers le prisme traumatique prépondérant et la personnalisation de l'événement dans le discours politique et médiatique, comment le roman aborde-t-il les enjeux du 11 septembre entre sphère publique et sphère privée, et dans une plus large mesure, entre enjeux nationaux et extra nationaux ?

Si le roman américain constituera pour nous un laboratoire des différents types de discours sur l'événement, le corpus romanesque sur le 11 septembre est constitué d'œuvres aussi variées tant formellement que thématiquement, ne constituant ni un genre, ni un tout homogène. Dans la multitude d'œuvres abordant l'événement en tant qu'intrigue principale ou secondaire, thématique principale ou simple toile de fond, notre choix se porte sur des œuvres emblématiques, à la fois de leur traitement du 11 septembre et des tendances du roman américain contemporain qu'elles incarnent, et dessine un panorama non exhaustif de la littérature américaine sur le 11 septembre, mais aussi de la fiction américaine contemporaine plus généralement. Qu'il s'agisse de romans aux ambitions mesurées — ou « accessibles » — que l'on qualifie de « middlebrow »<sup>93</sup> dans le monde anglo-saxon, ou d'œuvres beaucoup plus ambitieuses et littéraires, tous les romans qui constitueront le

---

corporations whose interests they serve, the only thing that changed was the ease with which they could pursue their ambitious agenda » (Naomi Klein, *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*, New York: Henry Holt, 2007, p. 299).

<sup>93</sup> Le terme « middlebrow » est souvent porteur de connotations péjoratives, mais il peut cependant évoquer une littérature accessible mais non moins ambitieuse. C'est cette conception positive du terme que nous privilégieront ici dans le contexte d'une étude sur une littérature portant sur une question majeure telle que le 11 septembre. Pour une discussion du terme « middlebrow », voir Macy Halford, « On "Middlebrow" », *The New Yorker* (blog), 10 February 2011 <<http://www.newyorker.com/online/blogs/books/2011/02/on-middlebrow.html>>.



corpus de cette étude disent quelque chose sur l'appropriation discursive de l'événement aux États-Unis, et rendent compte de l'assimilation de l'événement par la littérature.

Si le manque d'audace formelle des romans sur le 11 septembre déploré par certains critiques est caractéristique d'une approche du 11 septembre comme point de rupture, certains romanciers ont tenté d'inscrire la problématique entre irréprésentabilité de l'événement et discours au cœur de leurs œuvres, prolongeant ainsi les premiers doutes sur la légitimité de la fiction face à ce « retour du réel » que représente le 11 septembre. Des œuvres aux ambitions formelles élevées, telles que *Extremely Loud and Incredibly Close* (2006) de Jonathan Safran Foer ou *Falling Man* de Don DeLillo tentent d'articuler la problématique entre « physicalité » de l'événement et discours littéraire. Se focalisant sur le spectacle de Ground Zero et le périmètre géographique réduit de Lower Manhattan, elles mettent en avant la dimension traumatique de l'événement en tentant de la refléter dans la structure et la prose des romans. Des œuvres moins ambitieuses, telles que *The Good Life* de Jay McInerney et *A Day at the Beach* (2007) de Helen Schulman, font du 11 septembre la toile de fond d'intrigues plus conventionnelles, mais n'en demeurent pas moins révélatrices de la façon dont l'événement fut assimilé dans la sphère publique et de son appropriation par le discours littéraire.

Dans le contexte paradigmatique de rupture qui accompagne la réception du 11 septembre, une partie de la critique semble orienter ses préférences ou ses demandes vers des œuvres qui tentent de saisir la rupture intervenue dans la forme même de leurs œuvres. Selon Alex Houen, les premières réactions des romanciers dans la presse sont annonciatrices d'une telle tendance : « Judging from the novelists' responses I have quoted so far, it would appear that post-September 11 the next step for the politically engaged novelist should be a revision of realism »<sup>94</sup>. Cette suggestion se situe non seulement dans le contexte discursif sur le 11 septembre mais semble remettre au goût du jour une opposition relativement ancienne entre réalisme et expérimentation formelle, cette dernière étant souvent considérée comme la forme la plus à même de rendre compte du nouveau paradigme introduit par un événement historique. Régulièrement remise en avant, cette opposition constitue un des cadres implicites de la réception critique de la littérature sur le 11

---

<sup>94</sup> Alex Houen, « Novel Spaces and Taking Place(s) in the Wake of September 11 », *Studies in the Novel* 36:3 (Fall 2004): p. 422.

septembre et semble plus que jamais alimenter la polémique au sein de la critique littéraire de grand public aux États-Unis<sup>95</sup>.

## Quelle approche critique ?

Ainsi la question formelle sera bien évidemment omniprésente tout au long de cette étude, mais l'orientation d'une problématique concernant le roman sur le 11 septembre autour de l'opposition binaire entre réalisme et expérimentation formelle ne nous semble pas la plus à même à évoquer cette littérature dans toute sa complexité et ses particularités dans un contexte discursif qui dépasse très largement des considérations stylistiques ou des traditions génériques. Bien que prenant à leur compte ces problématiques, les œuvres semblent dire tout autant, si ce n'est plus, du contexte politique, social, idéologique ou encore médiatique dans lequel elles sont produites que des mouvements littéraires dont elles sont issues.

Autrement dit, la littérature sur le 11 septembre ne fonctionne bien évidemment pas en vase clos, et c'est précisément dans la faculté de ses œuvres à rendre compte d'un contexte général sur le 11 septembre — ou d'en être plus simplement les révélateurs esthétiques — que se situe leur intérêt pour notre étude.

Et c'est en cela aussi que l'approche normative volontiers adoptée par les critiques lorsqu'il s'agit d'œuvres sur la question du 11 septembre doit être traitée avec précaution. Une des critiques récurrentes concernant le corpus émergent sur le sujet concerne les choix formels des romanciers. Mais ceux-ci sont aussi critiqués, nous le verrons, pour être trop ouvertement tournés vers l'intime et pour engendrer un repli sur la sphère domestique. Comme le résume la formule souvent citée de Richard Gray : « The crisis is, in every sense of the word, domesticated »<sup>96</sup>. Si la critique nous semble juste, et nous aurons l'occasion de l'aborder plus longuement dans le premier chapitre de cette étude, évaluer les œuvres

---

<sup>95</sup> Une des manifestations les plus récentes et caractéristiques de ce type de discours se trouve dans la critique de Zadie Smith d'un des romans du corpus, *Netherland* (2008) de Joseph O'Neill, incarnation, selon elle, d'une forme dérivée de réalisme lyrique qu'elle oppose à un autre roman, *Remainder* (2007) de Tom McCarthy, dont elle vante les qualités expérimentales, à même, selon elle, de rendre compte de l'époque. Zadie Smith, « Two Paths for the Novel », *New York Review of Books*, 20 novembre 2008, <<http://www.nybooks.com/articles/archives/2008/nov/20/two-paths-for-the-novel/>>.

<sup>96</sup> Richard Gray 2011, p. 30.

comme le fait Richard Gray selon un jugement de valeur, à savoir leur réussite ou non à rendre compte de l'événement, ne sera pas notre principale préoccupation ici<sup>97</sup>. Il convient en effet de replacer la production de ces œuvres dans le contexte général de l'après 11 septembre et tout l'enjeu de cette étude se situera dans l'identification de ces échanges entre les romans sur le 11 septembre et leur contexte d'émergence. Définissant une approche marxiste de la littérature, Terry Eagleton écrit : « To understand literature, then, means understanding the total social process of which it is part »<sup>98</sup>. Les conditions sociales dans lesquelles se produit l'œuvre s'avèrent déterminantes dans l'émergence de toute forme artistique selon cette approche issue des théories matérialistes de Marx : « Literary works are not mysteriously inspired, or explicable simply in terms of their author's perception, particular ways of seeing the world; and as such they have a dominant way of seeing the world which is the "social mentality" or ideology of an age »<sup>99</sup>. Cette approche de la littérature, comme vecteur d'idéologie, semble particulièrement résonnante dans le contexte de l'après-11 septembre aux États-Unis et des formes dominantes de discours se rapportant à l'événement. Quels rapports les œuvres entretiennent-elles avec ces discours et le contexte social, idéologique et politique dans lequel elles émergent ? Dans quelle mesure, n'en sont-elles que le produit ou reflet ? Qu'elle est leur marge de manœuvre, et leur capacité à produire un discours plus autonome ?

Cette étude ne s'inscrit pas dans une application scrupuleuse de théories d'inspiration marxiste, ou de leurs dérivés plus contemporains, sur la littérature relative au 11 septembre. Elle n'en a pas l'ambition et ne se revendique pas d'un seul cadre critique. Néanmoins, une approche de l'œuvre dans son contexte s'avère particulièrement pertinente dans le but d'analyser les enjeux d'une littérature portant sur un événement d'une telle envergure. Dans cette perspective, le rôle de l'écrivain et les responsabilités qui lui sont assignées doivent être analysés en d'autres termes que ceux généralement avancés dans le discours commun sur le rôle de l'écrivain face à l'histoire. Si les auteurs furent convoqués à

---

<sup>97</sup> Gray distingue les œuvres qui, selon lui, parviennent à traiter de l'événement et celles qui y échouent pour des raisons politiques ou idéologiques mais avant tout par leurs choix formels : « In the next chapter, *Imagining Disaster*, I focus on works that, in my opinion, have failed to come up with an adequate answer. [...] In chapter three, *Imagining Crisis*, the subject is the exact opposite to this withdrawal into the domestic and the security of fortress America » (Richard Gray 2011, pp. 16-17).

<sup>98</sup> Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1976, pp. 5-6.

<sup>99</sup> Eagleton 1976, p. 6.

la suite du 11 septembre, ce fut pour tenter d'expliquer ce qui était perçu alors comme inexplicable, pour donner un sens à ce qui semblait en être dénué. Mais comme le rappelle Terry Eagleton, cette perspective trouve sa source dans une conception idéologiquement orientée de la littérature en général, ce qu'il nomme : « [...] the bourgeois critical commonplace that art "organizes the chaos of reality. (What is the ideological significance of seeing reality as chaotic?" »<sup>100</sup>. Resituer un discours d'incompréhensibilité et de chaos dans un cadre idéologique revient déjà à retirer une forme d'autonomie — ou même de pouvoir — à l'écrivain. Ainsi selon une conception relativement élémentaire de la théorie littéraire marxiste, l'écrivain opère dans un contexte idéologique donné dont il ne peut véritablement se soustraire. Il est important, pour notre étude, de comprendre le sens du terme idéologie dans sa signification marxiste, comme le définit Eagleton :

Ideology is not the first place of a set of doctrines; it signifies the way men live out their roles in class-society, the values, ideas and images which tie them to their social functions and so prevent them from a true knowledge of society as a whole<sup>101</sup>.

On comprend donc que l'écrivain n'échappe pas à ce phénomène. Mais toujours selon Eagleton, les œuvres de littérature ne sont pas simplement des reflets de l'idéologie de leur temps : « It [the literary work] is held within ideology, but manages to distance itself from it, to the point where it permits us to "feel" and "perceive" the ideology from which it springs »<sup>102</sup>. Les divers degrés de distanciation de la littérature envers les formes dominantes de discours sur le 11 septembre constitueront un des fils conducteurs de cette étude. De là, nous tenterons d'évaluer dans quelle mesure les œuvres romanesques sur le 11 septembre permettent d'élargir et de complexifier le discours sur l'événement aux États-Unis afin de poser la question délicate de l'autonomie de ces œuvres dans le contexte idéologique de l'après 11 septembre. Dans cette approche de la littérature, la question des intentions de l'auteur devient particulièrement problématique tant celles-ci sont difficilement séparables du contexte dans lequel elles sont formulées et entretiennent donc un rapport complexe dont le texte constitue le produit. Quels sont les termes généraux de ces tensions dans le cas du roman sur le 11 septembre ?

---

<sup>100</sup> Eagleton 1976, p. 24

<sup>101</sup> Eagleton 1976, pp. 16-17.

<sup>102</sup> Eagleton 1976, p. 18.

Dans le processus de personnalisation de l'événement en jeu dans le domaine politique et médiatique, les tensions entre les sphères privée et publique représentent un enjeu de premier ordre. Comment se négocient alors ces rapports dans les romans du corpus ? Si certains critiques, c'est notamment le cas de Richard Gray, expriment un simple rejet du repli sur la sphère intime ou privée dont certains romans sont accusés, la condamnation pure et simple de ce phénomène ne semble pas particulièrement pertinente au regard du cadre idéologique et discursif dans lequel celui-ci se produit. Il s'agit plutôt d'observer ce phénomène, non pas comme une force autonome mal orientée, mais plutôt comme un processus se déroulant à l'intérieur de ce contexte général dominant. Dans quelle mesure en est-il le simple produit, et dans quelle mesure tente-t-il de s'en soustraire ?

De par l'emprise du paradigme traumatique, de sa généralisation à la nation américaine, et de la possibilité ou non de s'en éloigner dans le roman sur le 11 septembre, des questions plus larges se font jour, notamment celle cruciale de l'interaction entre des préoccupations d'ordre domestique ou national et des enjeux extraterritoriaux. Il conviendra ainsi d'en analyser les composantes de façon interdépendante. Si la sphère privée semble envahir la sphère publique à la suite du 11 septembre, comment, à leur tour, les intérêts publics se répercutent-ils sur la sphère privée, et surtout dans quelle mesure les romans tentent-ils d'en faire leur sujet, ou d'en exposer les processus ? Dans quelle mesure les romans sur l'événement rendent-ils visibles au lecteur les processus à l'œuvre dans la société américaine de l'après-11 septembre et la réception de l'événement ? Dans quelle mesure parviennent-ils à en complexifier les composantes et ainsi à élargir le champ d'exploration des enjeux et conséquences de l'événement aux États-Unis mais aussi ailleurs ?

Autrement dit, quel peut être le degré d'autonomie de l'écrivain sur le 11 septembre ? Donnée difficilement mesurable, mais partiellement identifiable dans l'orientation des romanciers selon certaines thématiques, motifs ou choix formels. Question plus problématique et polémique : l'attrait et l'ambition de certains romanciers à traiter du 11 septembre renseignent-ils, à travers les formes et courants romanesques qu'ils incarnent, également sur le contexte idéologique dans lequel la littérature sur le 11 septembre se produit ? Autrement dit les romanciers du 11 septembre constituent-ils un corpus d'écrivains formellement et socialement identifiable, et en quoi ceci nous renseigne à

la fois sur les conceptions idéologiques entourant la réception de l'événement et sur les œuvres elles-mêmes ?

Enfin, quelles sont les limites du champ d'investigation des romanciers ? A quelles bornes de leur propre perception et expérience se heurtent-ils ? En quoi les romans rendent-ils compte de ces limites ?

Autant de questions qui dessineront le parcours analytique et critique de cette étude dont nous allons à présent annoncer les grandes lignes.

### **Quel parcours analytique ?**

Notre étude sera constituée de trois grandes étapes ni véritablement thématiques, ni chronologiques, mais qui seront plutôt organisées selon la faculté des œuvres à rendre compte d'un type de discours sur le 11 septembre, à le refléter, l'épouser, ou au contraire s'en écarter. Dans la nécessité de classification posée par le format de cette étude, nous opterons volontairement pour une organisation relativement souple des œuvres que nous regrouperons dans des catégories suffisamment larges pour évoquer les particularités ou complexités des œuvres. Ces étapes seront donc définies par la catégorisation des œuvres autour des axes sphère privée et sphère publique, et enjeux nationaux et extranationaux. Les œuvres proposant une lecture de l'événement orientée vers la sphère privée seront analysées dans notre premier chapitre. Nous débuterons cette étude avec des romans envisageant le 11 septembre comme un microcosme social, dans lequel l'événement est géographiquement circonscrit aux frontières de Manhattan ou temporellement localisé dans une période limitée autour de l'événement, et surtout orienté autour des préoccupations d'une classe sociale particulière. Nous nous concentrerons dans un premier temps sur *The Good Life* (2006) de Jay McInerney, *A Day at the Beach* (2007) de Helen Schulman, ou encore *Netherland* (2008) de Joseph O'Neill. Offrant divers degrés de complexité dans leur lecture du 11 septembre, ces œuvres ont en commun une tradition romanesque dite réaliste et participent d'une privatisation du discours sur l'événement. Nous nous tournerons ensuite vers des œuvres formellement plus ambitieuses, mais misant également sur une personnalisation du 11 septembre. Tout d'abord, *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005) de Jonathan Safran Foer, qui propose de rendre compte de la rupture intervenue avec

l'événement dans la forme même de l'œuvre et qui en offre une lecture en termes traumatiques. Cette lecture sera ensuite mise en parallèle avec une autre œuvre ambitieuse qui rend compte de l'événement, *Falling Man* (2007) de Don DeLillo. Nous identifierons les conséquences de l'influence du paradigme traumatique sur les œuvres et les conceptions idéologiques qui les sous-tendent.

La deuxième étape de notre étude nous emmènera vers des œuvres qui tendent à replacer les enjeux publics de l'événement au centre des préoccupations. Dans *Terrorist* (2006) de John Updike, le protagoniste est un jeune américain d'origine musulmane mené sur la voie du terrorisme par une éducation en marge des quartiers résidentiels du New Jersey. En parallèle avec le personnage de Hammad dans *Falling Man*, nous identifierons les modes de représentation du terrorisme en vigueur dans ses romans, et la création d'un « Autre » culturel à travers la figure du jeune djihadiste qu'ils construisent. Nous nous tournerons ensuite vers un roman plus récent et dont le retentissement fut important aux États-Unis. Dans *The Submission* d'Amy Waldman (2011), la question du « libéralisme » — au sens américain et social du terme — constitue tout à la fois un retour du politique et des formes de résistance idéologique qui l'accompagnent. Ces romans abordent les problématiques liées au 11 septembre par le prisme culturel, notamment à travers le phénomène de « guerres culturelles » dont *The Submission* rend compte explicitement mais qui imprègne aussi les autres romans. Le 11 septembre redevient un événement public dans ces œuvres, mais américain avant tout.

Ce qui nous conduira à la troisième étape de cette étude et à des préoccupations plus globales dans le roman américain sur le 11 septembre. Suivant les conclusions tirées lors du deuxième chapitre concernant une approche du 11 septembre en tant qu'événement public, nous tenterons alors d'évaluer les bornes auxquelles les auteurs eux-mêmes sont confrontés dans l'élargissement de leur champ de vision sur l'événement. Si les auteurs semblent se heurter à des limites dans leur représentation de la figure du terroriste ou des enjeux politiques de l'événement, quelle est leur véritable marge de manœuvre ou degré d'autonomie pour une approche plus globale de l'événement ? Les enjeux d'une complexification de la littérature sur le 11 septembre semblent précisément se situer dans la capacité des auteurs à repousser certaines limites idéologiques et à étendre, dans leur réponse fictionnelle, les conséquences de l'événement à des enjeux nationaux et extranationaux. C'est ce que certains romans tentent de proposer, notamment *The*

*Reluctant Fundamentalist* (2007), écrit par un auteur pakistanais, Mohsin Hamid, mais dont l'éducation américaine donne à l'œuvre une dimension particulière. Il s'agira ainsi d'évaluer si la recontextualisation du 11 septembre en termes géopolitiques et historiques ne peut se produire qu'en adoptant un point de vue relativement extérieur. Si tel est le cas, quelles en sont les conséquences pour le roman américain ? Notre lecture de l'œuvre sera mise en parallèle avec un autre roman au potentiel allégorique et aux ambitions géopolitiques assumées, mais cette fois d'un auteur américain de genre. *Pattern Recognition* (2003) de William Gibson est aussi une des toutes premières œuvres de fiction à aborder le 11 septembre. Nous nous tournerons enfin vers un auteur au rayonnement populaire important aux États-Unis mais dont l'œuvre n'en est pas moins ambitieuse. Dans l'analyse de *Freedom* (2011) de Jonathan Franzen, nous évaluerons en quels termes se négocie une approche de l'après-11 septembre dans un panorama plus large de l'histoire américaine récente, et par le prisme de la cellule familiale. À l'aide d'intrigues secondaires, le roman permet aussi d'entrevoir pour le lecteur américain, les intérêts et les enjeux de la politique étrangère et économique américaines dans d'autres parties du monde, élargissant la « cartographie mentale » de l'avant et après 11 septembre.

Il sera important de préciser qu'aucune des œuvres abordées ici ne se limite à un seul type de discours sur le 11 septembre, et ne peut être seulement envisagée selon la catégorie réductrice sous laquelle elle figure dans cette étude. Chacune propose un fonctionnement plus complexe et sera appréhendée non seulement vis-à-vis des autres œuvres, mais aussi selon le contexte d'émergence de celles-ci, afin de rendre compte des tensions entre ce contexte et la relative autonomie de l'œuvre littéraire.

Ajoutons enfin que l'hétérogénéité du corpus nous conduit à procéder à une analyse individuelle des œuvres. Ceci s'explique par les particularités de chacun des romans et de leurs auteurs mais aussi par la mise en contexte souvent spécifique et indissociable de notre lecture des romans. Ce type d'analyse individuelle ne conduit pas cependant à une absence de problématisation d'ensemble du corpus et n'induit pas l'absence de communication entre chaque section de cette étude. Il permet, par contre, une analyse ample et structurelle de chaque œuvre qu'une approche thématique plus conventionnelle ne favoriserait pas. En effet, l'analyse de chaque roman selon son contexte particulier et les problématiques s'offrant aux romanciers laisse souvent apparaître des ambiguïtés et paradoxes, voire contradictions, internes au texte, qu'une lecture plus transversale ne permettrait pas de



mettre en lumière. L'absence de transversalité apparente ne compromettant pas, encore une fois, une approche comparative du corpus.

# **Chapitre 1 :**

## **Privatisation et Individualisation**

### **du 11 septembre**

Nous choisissons de débiter cette première étape de notre étude par un ensemble de romans aux formes hétérogènes mais dont les préoccupations générales concernant l'événement et la lecture qu'ils en offrent, participent d'une vision commune. Nous évoquerons la forme de chacun d'entre eux ainsi que le genre ou la tradition dont ils se revendiquent. Cependant, dans ce chapitre, comme dans les suivants, notre intérêt ne se portera pas seulement sur les formes choisies par les auteurs pour rendre compte de l'événement, mais sur une approche des œuvres comme symptomatiques de la réception du 11 septembre aux États-Unis et des discours existants sur l'événement. Dans quelle mesure les romans sont-ils de simples vecteurs de ces discours, et dans quelle mesure en rendent-ils compte de façon plus complexe ? Les différentes perceptions du 11 septembre que nous aborderons dans ce chapitre à travers l'étude des romans, semblent toutes, à différents degrés, contribuer à une lecture de l'événement selon des intérêts privées se rapportant généralement à la sphère domestique et à des préoccupations de statut social, et reflétant par ailleurs la personnalisation de l'événement à l'œuvre dans la sphère publique américaine. Bien entendu, aucune œuvre de ce corpus n'évoque l'événement purement et simplement en ces termes. Toutes sont le produit de tensions entre la réception générale de celui-ci aux États-Unis et les conceptions idéologiques particulières des auteurs. En ce sens, si les œuvres évoquées dans ce premier chapitre tendent d'une certaine façon à « privatiser » l'événement, elles ne le font qu'après une discussion implicite des enjeux publics du 11 septembre et des différentes médiations discursives dont elles sont le produit. Le roman sur le 11 septembre ne procède jamais réellement à une « privatisation » des questions soulevées par l'événement, et fonctionne plutôt comme une mise sous tension permanente des enjeux publics de l'événement et de leurs conséquences dans la sphère privée.

Cependant, certains types de discours sur le 11 septembre contribuent à délaissé ces enjeux publics au profit d'une lecture plus particulière du 11 septembre. De tels discours trouveront un écho particulier dans les romans traités au sein de ce premier chapitre. La relative proximité de leur date de publication à un stade précoce de réflexion sur le 11 septembre leur confère une certaine homogénéité dans les représentations de l'événement qu'elles fournissent et ce en dépit de choix formels divers.

Nous débuterons ce chapitre par l'étude de ces œuvres précoces sur la question du 11 septembre dont on pourrait qualifier le rayonnement public et surtout critique de mineur. Il s'agit de romans réalistes conventionnels, optant pour une approche directe de l'événement, et qui l'abordent en premier lieu en termes de catastrophe locale. Flirtant parfois avec la satire, ils sont à rapprocher du roman de mœurs, en ce qu'ils utilisent le 11 septembre comme une toile de fond à l'étude d'un microcosme ou d'une catégorie sociale particulière. Bien qu'investissant l'événement de façon limitée, ces romans fournissent un éclairage sur une perception commune ou courante de l'événement, et ce à travers l'assimilation de ce dernier dans une forme d'intrigue conventionnelle. Notre intérêt se portera sur deux œuvres emblématiques de cette tendance : *The Good Life* de Jay McInerney, *A Day at the Beach* de Helen Schulman<sup>1</sup>.

Nous réflexion se poursuivra avec l'étude d'un roman au rayonnement critique bien supérieur et loué par certains pour le modèle multiculturel américain dont il prône les vertus dans une période où la crainte de l'Autre semble dominer. Mais dans *Netherland* de Joseph O'Neill<sup>2</sup>, cette célébration du multiculturalisme semble accompagnée d'un désintérêt du narrateur pour les questions de politique extérieure liées au 11 septembre, et confinent au solipsisme et au statu quo politique.

Enfin, ce chapitre se conclura par l'analyse de deux romans situant le traumatisme provoqué par le 11 septembre au centre de leurs préoccupations. Cette analyse s'effectuera à la lumière des théories du traumatisme évoquées dans l'introduction<sup>3</sup>, et nous permettra d'évaluer en quoi *Extremely Loud and Incredibly Close* de Jonathan Safran Foer et *Falling*

---

<sup>1</sup> Toutes les références à ces romans se feront par rapport aux éditions suivantes : Jay McInerney, *The Good Life*, New York: Vintage, 2007 (2006). Helen Schulman, *A Day at the Beach*, Boston: Houghton Mifflin, 2007.

<sup>2</sup> Toutes les références à ce roman se feront par rapport à l'édition suivante : Joseph O'Neill, *Netherland*, New York: Pantheon Books, 2008.

<sup>3</sup> Voir pp. 22-25 de la présente étude.

*Man* de Don DeLillo<sup>4</sup> participe de l'individualisation du 11 septembre mais contribue également à la pérennité des discours d'incompréhension de l'événement et de la perte d'innocence qui semblent accompagner l'approche traumatique.

## I. Cartographie du 11 septembre comme chronique sociale

Les romans que nous allons considérer dans cette première partie présentent non seulement une homogénéité dans le genre romanesque qui les caractérise — le roman réaliste de mœurs plus ou moins satirique et plus ou moins psychologique — mais présentent, à travers la catégorie sociale et le type de personnages qu'ils investissent, un regard commun sur le 11 septembre. Tous envisagent l'événement comme un séisme local et tentent d'en mesurer les conséquences sur un mode de vie particulier qui est perçu comme menacé. Les deux romans présentent des situations initiales similaires : des couples en crise, au niveau socio-économique élevé et résidant non loin du World Trade Center, voient leur quotidien bouleversé par l'effondrement des tours.

### a. La communauté nostalgique du 11 septembre : *The Good Life* de Jay McInerney

Comme évoqué précédemment, Jay McInerney est un des premiers romanciers à réagir aux attentats du 11 septembre dans la presse écrite<sup>5</sup>. Son statut de témoin relatif cumulé à son aura d'écrivain à succès lui donne une légitimité particulière pour évoquer l'in vraisemblable spectacle de Ground Zero et l'atmosphère au sud de Manhattan dans les jours qui suivent les attentats. Dès le 15 septembre 2001, McInerney rend compte ainsi du vide laissée par l'effondrement des tours, offrant un témoignage à chaud de la catastrophe

---

<sup>4</sup> Toutes les références à ces deux romans se feront par rapport aux éditions suivantes : Jonathan Safran Foer, *Extremely Loud and Incredibly Close*, New York: Mariner Books, 2006 (2005). Don DeLillo, *Falling Man*, London: Picador, 2007.

<sup>5</sup> Précisons que Jay McInerney est chroniqueur dans le quotidien britannique *The Guardian* depuis la parution de son premier compte rendu sur le 11 septembre (Voir p. 10 de la présente étude).

visible depuis son appartement : « A plume of pearl-grey smoke rose into the sky, marking the spot where the twin towers used to stand — my view, and everything else, forever altered »<sup>6</sup>. Ce rôle majeur dans la consultation des romanciers organisée par les médias après le 11 septembre se poursuit par la suite si bien que McInerney devient une sorte de spécialiste de l'événement et de ses conséquences dans le quotidien des New-Yorkais. Mais ce statut de premier témoin évolue, de façon plus intéressante, vers une réflexion sur le rôle du romancier face à l'événement, et McInerney se transforme alors en « penseur » du roman sur le 11 septembre pour les médias de référence internationaux. Dans un article influent, publié à nouveau dans le quotidien *The Guardian*, McInerney entre en polémique avec le romancier britannique V.S. Naipaul au sujet du rôle du roman dans la société contemporaine. Alors qu'il avait émis des doutes quant à la pertinence de la fiction au lendemain des attentats, McInerney rétorque vivement aux propos de Naipaul selon lesquels la fiction est devenue anachronique et doit laisser place à la non-fiction, plus à même d'expliquer les phénomènes contemporains<sup>7</sup>.

C'est l'occasion pour le romancier de revenir sur les doutes qui l'ont envahi, ainsi que bon nombre de romanciers, après le 11 septembre quant à la pertinence du roman face à l'ampleur de l'événement :

Most novelists I know went through a period of intense self-examination and self-loathing after the terrorist attacks on the World Trade Center. I certainly did. For a while the idea of "invented characters" and alternate realities seemed trivial and frivolous and suddenly, horribly outdated. For a while, I abandoned the novel I was working on and didn't even think about writing fiction for the next six months<sup>8</sup>.

Alors qu'il se porte volontaire sur le site de Ground Zero durant quelques mois, pour aider au ravitaillement des sauveteurs, McInerney confie qu'il envisage alors un changement

---

<sup>6</sup> McInerney 2001. Précisons que dans la confusion de ces heures troubles, des propos stigmatisant et problématiques de McInerney envers les populations du Moyen-Orient passèrent inaperçus : « I want to hurt other strangers, anyone who had anything to do with this, those fucking people who have been dancing in the street. With maximum prejudice. It's not just me. Everyone I have spoken is feeling indiscriminately compassionate. And furiously vengeful » (McInerney 2001).

<sup>7</sup> Voir McInerney 2005. McInerney fait référence à un entretien de Naipaul accordé au *New York Times* dans lequel ce dernier déclare : « If you write a novel alone you sit and you weave a little narrative. And it's okay, but it's of no account. [...] If you're a romantic writer, you write novels about men and women falling in love, etc, give a little narrative here and there. But again, it's of no account » (Rachel Donadio, « The Irascible Prophet: V. S. Naipaul at home », *The New York Times Book Review*, 7 August 2005, <<http://www.nytimes.com/2005/08/07/books/review/07DONADIO.html>>).

<sup>8</sup> McInerney 2005.

de carrière, tant son métier de romancier lui semble caduc<sup>9</sup>. L'urgence de la situation semble prévaloir sur des considérations littéraires. Mais alors que la fiction lui paraît désuète ou illégitime dans ces heures troubles, McInerney fait la découverte progressive des attentes des lecteurs et des critiques concernant un traitement romanesque du 11 septembre :

The fact is we are waiting for our major novelists to weigh in and make sense of the world for us after the events of September 11 2001 and July 7 2005. [...] We desperately want to have a novelist such as McEwan or DeLillo or Roth process the experience for us<sup>10</sup>.

Cette deuxième vague d'appel aux romanciers, après la première organisée par les médias en 2001, et cette fois initiée par un romancier lui-même, invoque donc l'art de la fiction pour articuler les enjeux du terrorisme islamiste en Occident.

Mais s'il est curieux que McInerney, le chroniqueur, s'en remette à d'autres noms du roman anglophone pour « écrire » le 11 septembre, il est tout autant surprenant qu'il bénéficie lui-même d'un statut de penseur de la littérature sur le 11 septembre dans un journal de référence britannique. McInerney est en effet connu pour ses romans de mœurs, aux faux airs de satire sociale, d'un milieu urbain huppé, et non pour la dimension géopolitique de ses œuvres. Il fut, avec Bret Easton Ellis, un membre éminent du « Brat Pack », mouvement littéraire des années quatre-vingt et sorte de pendant du groupe d'acteurs éponyme, lui-même inspiré du célèbre « Rat Pack »<sup>11</sup>. Ce groupe de « sales gosses » ou « d'enfants gâtés » dont McInerney est, avec Bret Easton Ellis, la figure de proue, colore la scène littéraire new-yorkaise des années quatre-vingt et construit l'image de McInerney comme inséparable du mode de vie mondain et décadent des personnages de ses romans.

Le genre littéraire que les auteurs du « Brat Pack » développent, le roman de mœurs postmoderne, selon le terme de Patricia Elizabeth Stubblefield, est symptomatique des années quatre-vingt et du nouveau paradigme socio-économique et culturel qui accompagne la présidence de Ronald Reagan : « [...] what better time for its [the novel of manners] revival than the 1980s, a decade in which money reigned supreme and

---

<sup>9</sup> Le romancier écrit : « Lying awake at night with the acrid electric-fire smell from Ground Zero in my nostrils, I contemplated a change in careers. [...] Almost anything seemed more vital than being a novelist » (McInerney 2005).

<sup>10</sup> McInerney 2005.

<sup>11</sup> Le « Rat Pack » regroupait dans les années 50 et 60 des stars américaines issues du cinéma et de la chanson, parmi elles, Franck Sinatra, Sammy Davies Junior et Dean Martin.

conspicuous consumption came back into fashion »<sup>12</sup>. Le roman de mœurs semble donc faire un retour en grâce aux États-Unis précisément alors que la cohésion sociale du pays semble menacée ou fragmentée et que les intérêts privés triomphent sur une vision unitaire de l'organisation sociale : « Referred to as “the culture of narcissism” (borrowed from Christopher Lasch’s 1979 book of the same name), “the culture of apathy”, “the money society”, and generally as a time of yuppie greed and self-absorption”, the 1980s seem to privilege the individual to the exclusion of his or her society »<sup>13</sup>. Ainsi, la renaissance du roman de mœurs intervient durant une période de l'histoire récente américaine dont les valeurs furent l'enrichissement personnel et l'égoïsme, mais elle s'explique précisément par l'émergence d'une nouvelle classe économiquement dominante et de l'idéologie qu'elle véhicule.

Le paysage littéraire américain du milieu des années deux mille, lorsque McInerney publie *The Good Life*, n'est cependant plus le même. Et c'est probablement cette nouvelle donne de la fiction américaine qui pousse McInerney à invoquer certains grands noms du roman contemporain comme les plus à même, selon lui, de rendre compte des bouleversements provoqués par les attentats de 2001. Alors qu'on lit dans les attentes de McInerney une vision de la littérature comme vecteur d'une approche complexifiée du monde, on imagine l'auteur lui-même désireux de dépasser son art, de l'élever en somme à ce nouvel ordre des choses. L'auteur nous renseigne ainsi lui-même dans l'article paru dans *The Guardian* sur les intentions qui sous-tendent l'écriture de *The Good Life* avant sa parution : « At least, certain forms of irony and social satire in which I'd trafficked no longer seemed useful. I felt as if I was starting over and I wasn't sure I could »<sup>14</sup>. Les attentes émanant de ces propos se trouvent même renforcées par une référence explicite au projet de roman que l'auteur avait vendu à son éditeur, quelques mois avant les attentats, et dont il avait même débuté l'écriture :

---

<sup>12</sup> Patricia Elizabeth Stubblefield, « New York's “Brat Pack” and the Postmodern Novel of Manners », Thèse de Doctorat, University of South Carolina, 2001, p.1. Stubblefield définit ainsi le courant esthétique du « Brat Pack » : « Firmly grounded in the tradition of Edith Wharton, as well as high Modernism, and Tom Wolfe's New Journalism, which marked a blending of fiction and nonfiction and an obsessive attention to detail, the Brat Pack writers reshaped the novel of manners into a viable form for chronicling the postmodern world » (Stubblefield 2001, p. 2). Précisons que Stubblefield ne fournit pas de définition précise du terme postmoderne, mais s'en remet aux théories de Jean Baudrillard sur la fonction de l'objet dans le capitalisme pour expliquer les modes de distinction sociale à l'œuvre dans les romans de ces auteurs.

<sup>13</sup> Stubblefield 2001, p.6.

<sup>14</sup> McInerney 2005. Précisons dès à présent que la fin de l'ironie fut souvent proclamée après le 11 septembre. Nous aborderons cette question plus longuement lors du troisième de la présente étude.

The novel I had sold to my Publisher, Knopf, on the basis of a first chapter in the spring of 2000, started off with a terrorist bombing at the New York premiere party for a Hollywood movie. As I recall my plan, the bombing was a kind of set-piece which set the plot in motion; I had determined that the culprit would be revealed to be a Muslim fanatic who was deeply offended by western cultural imperialism and the decadence of American capitalism in general and Hollywood entertainment products in particular. The bomber was going to be, at best, a secondary character, an immigrant driven mad in part by the apathy and drossy splendour of a society which occupied the foreground — my usual suspects as it were<sup>15</sup>.

Outre, bien évidemment, la présence des éléments de l'intrigue de ce roman avorté, ce qui frappe, c'est la complexification de l'univers romanesque de McInerney que ce résumé du roman laisse imaginer. Alors, si l'auteur fait le choix, selon lui, par bienséance mais aussi pour des raisons obscures, de délaisser ce projet<sup>16</sup>, on s'attend, dans le contexte général et à la lecture de cet article plus particulièrement, à un élargissement du point de vue, à l'apparition d'un contre-champ à ces « habitués » de l'œuvre de McInerney. Mais la lecture de *The Good Life* révélera les intentions trompeuses du romancier<sup>17</sup>. Si pour évoquer le 11 septembre, les intentions de McInerney de délaisser l'ironie ou la satire qui imprégnaient ses œuvres précédentes semblent se vérifier en partie dans *The Good Life*, la sensation de nouveauté et l'ouverture sur de nouvelles perspectives, d'après nous, sont absentes.

## Roman de mœurs et préoccupations de classe

L'intrigue de *The Good Life* s'oriente autour du récit enchâssé de deux couples dont le premier est constitué de Corrine and Russell Calloway, protagonistes d'un roman précédent

---

<sup>15</sup> McInerney 2005.

<sup>16</sup> « If it all sounds creepy now, you will understand why I abandoned that particular novel although it seems to me I might have dropped the idea even before September 11 — like so many things about that time the details are blurry » (McInerney 2005).

<sup>17</sup> Il existe une longue discussion critique autour de la notion d'intention de l'auteur en littérature, principalement à l'époque de la prédominance de la « nouvelle critique » (New Criticism), dont la contribution la plus significative est l'essai de William Wimsatt et Monroe Beardsley « The Intentional Fallacy » dans lequel les critiques désignent les intentions de l'auteur d'une œuvre comme non pertinentes pour l'interprétation de ce texte : « We argued that the design or intention of the author is neither available nor desirable as a standard for judging the success of a work of literary art » (W.K. Wimsatt et Monroe Beardsley, « The Intentional Fallacy », *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, KY: University of Kentucky Press, 1954, p. 3). Ces théories trouvent un nouvel écho dans le post-structuralisme français, et les célèbres articles de Roland Barthes, « La Mort de l'Auteur » (*Le Bruissement de La Langue*, Paris : Seuil, 1984), et de Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un Auteur » (*Dits et Écrits*, Tome 1, Paris : Gallimard 1994).



de McInerney, *Brighthness Falls*<sup>18</sup>. Luke et Sasha McGavock incarnent l'autre couple du roman. Luke est un riche financier fraîchement retraité, qui débute l'écriture d'un ouvrage sur le cinéma de samourais japonais, et Sasha est l'archétype de la figure mondaine new-yorkaise, égérie de marques de luxe, et participante active à l'organisation de galas à but caritatif. Corrine et Russell, déjà connus des lecteurs de l'œuvre de McInerney, incarnent le versant culturel de cette élite de Manhattan. Corrine a quitté son métier d'avocate pour élever leurs enfants, et souhaite retrouver une vie active à travers l'écriture de scénario de films. Russell est, quant à lui, un éditeur influent. Le portrait rapide de ces quatre protagonistes, dont le parcours va se croiser au lendemain du 11 septembre, nous informe d'ores et déjà sur la catégorie sociale qui constitue la sphère d'exploration du roman de McInerney.

Comme dans ses romans précédents, McInerney s'intéresse à la description d'une classe privilégiée, que l'on pourrait qualifier de haute bourgeoisie « Wasp » de Manhattan<sup>19</sup>. Il s'attache à en décrire les codes, pratiques sociales, et goûts avec fidélité et le souci du détail. Le roman s'ouvre notamment sur les préparatifs d'un diner organisé par Corrine et Russell à leur domicile, un loft situé dans le quartier de Tribeca, alors en plein essor :

Russell, meanwhile, was in his cooking frenzy in what they called the kitchen, retaining the nomenclature of residences with discrete rooms, flailing away with his ten-inch German chef's knife, juggling his beloved copper pots and French steel pans, which weighed as much as the unused dumbbells in the bedroom closet, the heft of which seemed to her to have as much to do with the macho aesthetics of amateur chefdom as with heat distribution. [...] For fifteen years, Russell had been perfectly happy with their Calphalon pots, a wedding present from Macy's, until Washington told him the sous-chef at JoJo said they were for pussies. (TGL 8)

La description vaguement satirique des ustensiles de cuisine de Russell et de ce passe-temps masculin en vogue, et le confort matériel qu'elle évoque, met l'accent sur les références spécifiques d'un milieu social familier de l'auteur et reconnaissable pour ses lecteurs. La description s'accompagne de renseignements sur la liste des convives, dont certains s'avèrent des personnalités réelles, elles aussi facilement identifiables par leurs pratiques sociales : « Actually, Salman canceled this afternoon. And then Jim called and said

---

<sup>18</sup> Voir p. 10 de la présente étude.

<sup>19</sup> Le terme WASP est un acronyme pour « White Anglo Saxon Protestant ». Il s'agit d'un terme familier, parfois aux connotations péjoratives, qui désigne une catégorie d'Américains aux origines anglaises et protestantes, et dont le pouvoir social et économique est mis en avant, selon la définition du dictionnaire Merriam-Webster en ligne (<<http://www.merriam-webster.com/dictionary/wasp>>).

Cody Erhard was in town and would I mind if he joined us » (*TGL* 9). Si le lecteur apprend par la suite que Cody Erhardt est un cinéaste fictif issu du mouvement du « Nouvel Hollywood »<sup>20</sup>, le prénom Salman fait bien sûr référence à Salman Rushdie, un romancier réputé pour sa vie mondaine décomplexée. Ce type de détails abonde dans le roman, tous évocateurs de la haute société new-yorkaise, comme l'écrit Louis Menand dans sa critique pour *The New Yorker* :

*The Good Life* works hard to evoke the upper-middle-class Manhattan bubble, though maybe not hard enough. A lot of familiar names are familiarly dropped — Nobu, Babbo, Lupa, the Hamptons jitney, 740 Park, Abel Ferrara, Paul Auster, Nan and Gay, Salman — but despite the glitter of currency, the cultural ozone is a little thin<sup>21</sup>.

Si certains de ces noms sont probablement inconnus du lecteur européen, ils sont au contraire certainement familiers du lecteur américain ou new-yorkais. Que la description de McInerney de ce milieu s'avère convaincante ou non — Menand semble suggérer qu'elle ne l'est pas — ne nous concerne pas ici. C'est plutôt la démarche de l'auteur dans le contexte sociopolitique et littéraire de l'après 11 septembre qui retient notre attention.

Comme l'explique Patricia Elizabeth Stubblefield, les auteurs du « Brat Pack » se revendiquent du mouvement littéraire initié par Tom Wolfe qui remet au goût du jour, dans l'Amérique des années quatre vingt, la tradition du roman de mœurs : « [...] their work [ the Brat Pack writers ], spurred by Tom Wolfe's reinsertion of manners into American literature beginning in the 1960s with his "nonfiction" and then in the 1980s with his "fiction", represents the reemergence of the novel of manners »<sup>22</sup>. Stubblefield décrit ainsi la démarche des « Brat Packers » comme articulée autour de deux préceptes de Tom Wolfe : « Wolfe's recognition of "the importance of fiction as historical chronicle" and the relevance of what he calls "status-life details" (extremely detailed descriptions of clothing, furnishings, etc.) underlie the goals of the Brat Packers »<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> Le « Nouvel Hollywood » (New Hollywood) est un mouvement de cinéastes américains de la fin des années soixante au début des années quatre-vingt qui ont participé à renouveler le système de production hollywoodien. Steven Spielberg, Martin Scorsese, ou encore Brian de Palma se sont notamment révélés durant cette période.

<sup>21</sup> Menand 2006.

<sup>22</sup> Stubblefield 2001, p.7.

<sup>23</sup> Stubblefield 2001, p.7. Les éléments entre guillemets sont extraits d'un ouvrage biographique sur Tom Wolfe : William McKeen, *Tom Wolfe*, New York: Twayne Publishers, 1995.

McInerney semble appliquer scrupuleusement ces deux principes fondamentaux des « Brat Packers » dans *The Good Life*. En ce sens, la volonté du romancier de « repartir de zéro », après le 11 septembre, semble relever du vœu pieux. Mais si McInerney parsème le roman d'éléments familiers de ses œuvres précédentes, témoignant ainsi d'un certain conservatisme, ce simple constat est insuffisant dans le cadre de cette étude. Il convient en effet de confronter la stratégie habituelle du romancier au traitement du 11 septembre dans le roman, et d'en évaluer les conséquences pour le discours sur l'événement que le roman véhicule.

Nous l'avons vu, l'attention portée aux détails de statut social imprègne *The Good Life* dès les premières pages. Cette marque de fabrique de McInerney, présente dans tous ses romans, est renforcée ici par le recours à des personnages déjà connus du lecteur, facilement identifiables en termes psychologiques, mais surtout du point de vue de leur statut. L'intérêt de cette stratégie est évident pour l'auteur. Elle lui permet en effet de faire évoluer ses personnages et leurs marqueurs sociaux et générationnels dans une autre période, et d'observer les tensions créées par cette transposition.

Les personnages de *The Good Life* négocient le passage aux années deux mille avec difficulté. L'insouciance des années quatre-vingt a laissé place à l'anxiété de la quarantaine, et les incertitudes du début du siècle se mêlent aux illusions perdues : « The lights grew dimmer as they hit their forties and some of the lights had been extinguished altogether » (*TGL* 17), constate Corrine au sujet d'un personnage secondaire du roman. Les tensions entre un passé révolu et les nouvelles réalités du quotidien alimentent par ailleurs les préoccupations de ce personnage : « Finding her own life increasingly circumscribed by the rituals of middle age and motherhood, Corrine liked knowing somebody who was still running around drinking too much and screwing strange men » (*TGL* 14). En somme, les personnages de McInerney avancent dans la quarantaine avec la nostalgie de leurs frasques passées et le poids de leurs nouvelles responsabilités. L'hédonisme qui régnait dans les œuvres précédentes semble dans *The Good Life* aboli avec réticence et regrets.

L'intrusion du 11 septembre dans ce tableau semble « tomber à pic » pour l'auteur et ses personnages. L'événement est suggéré dans le roman par une coupure dans le récit, séparant « l'avant » et « l'après » des attentats. Cette oblitération de la journée du 11 septembre dans le récit révèle peut-être les réticences de l'auteur à aborder de front les attentats et les images s'y rattachant — sorte de rappel de l'impuissance linguistique, face

au poids des images, que les romanciers avaient exprimée au lendemain de l'événement. Surtout, cette évacuation de la « catastrophe », suggère probablement que les intérêts de McInerney se trouvent ailleurs, précisément dans l'articulation d'un « avant » et d'un « après ». Mais cet axe pré- et post-11 septembre ne fonctionne pas de manière autonome dans le roman, il paraît indissociable de la temporalité particulière des personnages : « Middle age and parenthood had long ago begun to erode his sense of invulnerability. Recent events had accelerated that process » (TGL 127). Ainsi la trajectoire générationnelle des personnages et l'irruption de l'événement historique semblent converger et engendrer l'évocation d'un passé prélapsaire. Cette réflexion de Russell sur le cours de sa vie, à la lumière des événements récents, montre non seulement que l'événement est envisagé ici comme toile de fond et rupture symbolique dans la vie des personnages mais qu'il influe directement sur le cours de leur existence : « It wasn't as if he could compare the course of his feelings to a hypothetical narrative in which planes hadn't crashed and towers hadn't fallen, in which they weren't both, like the rest of the population, in a state of shock » (TGL 166).

Le mode de vie privilégié des personnages de *The Good Life* semble remis en question par l'événement. Juste avant le 11 septembre, le narrateur, en focalisation interne sur Luke nous fait part des observations du protagoniste sur les convives d'un dîner de charité organisé par son épouse Sasha :

The women were beautiful in their gowns, or at least glamorous in their beautiful gowns, their escorts rich in this richest of all cities, and Luke had never felt less like one of them, reminded now of the figures he'd seen this summer in Pompeii and Herculaneum, frozen in their postures of feasting and revelry. (TGL 59)

Annonciatrice ainsi de l'événement à venir, cette observation suggère un mode de vie désuet, ou un monde en déliquescence, figé et hors du temps, reflété par le vocabulaire choisi et les procédés stylistiques, tels que le chiasme du début de la phrase et la polyptote de l'adjectif « riche ». L'événement, qui prend la forme d'un retour du Réel, vient donc questionner le quotidien des personnages : « Has it ever occurred to you that I might need you more than the people downtown? Why won't you let be this a fresh start? Everybody's reevaluating their lives. Asking themselves what really matters » (TGL 179), demande Sasha à Luke. Auparavant dans le roman, Corrine se demande si l'événement ne peut avoir sur sa

famille des effets bénéfiques : « At first, she'd imagined that if nothing else, this thing would draw them together as a couple, as a family; that had seemed the only possible good that could come out of it » (TGL 153). La remise en question de ce mode de vie, consécutive au 11 septembre, semble donc formulée en termes émotionnels et à l'intérieur de la cellule familiale, autrement dit à l'intérieur de la sphère privée. Comme nous l'évoquions dans l'introduction, Richard Gray, identifie, très justement, dans le recours aux intrigues sentimentales ou familiales éculées, une assimilation de l'événement à des formes préexistantes et préétablies<sup>24</sup>.

À la lecture de *The Good Life*, l'analyse de Gray semble difficilement réfutable. En effet, le recours de McInerney au roman de mœurs, inscrit non seulement l'événement dans un cadre romanesque familial et codé, mais, surtout, semble conditionner le traitement de l'événement à celui des personnages du roman, et non l'inverse. Gray poursuit sur ce point : « [...] all life here is personal; cataclysmic public events are measured purely and simply in terms of their impact on the emotional entanglements of their protagonists »<sup>25</sup>. Encore une fois, l'observation de Gray semble évidente. Si l'événement est indéniablement appréhendé selon ses conséquences dans la sphère privée et dans le quotidien des personnages et de leurs pratiques sociales, il n'en demeure pas moins que les termes dans lesquels ces conséquences sont envisagées dans le roman de McInerney renseignent, par ailleurs, sur la réception commune de l'événement et participent dans un deuxième temps de la construction ou du renforcement d'un type de discours sur le 11 septembre ou du cadre idéologique dans lequel il est reçu.

Le sentiment commun que le 11 septembre marque une rupture dans la société américaine trouve un écho particulier parmi les romanciers. McInerney s'attelle à l'écriture de *The Good Life* avec l'idée que son roman doit rendre compte de la rupture intervenue. Or plutôt que de rupture formelle, c'est dans la texture émotionnelle des personnages du roman que semble s'incarner la sensation de rupture, comme le relève Richard Gray. Et c'est à ce niveau que s'opère un premier décalage intéressant entre la perception de rupture

---

<sup>24</sup> Voir pp. 30 et 35 de la présente étude. Par souci de clarté, nous reproduisons la citation dans son ensemble, précédemment citée de façon partielle : « The irony is that, relying on a familiar romance pattern—in which couple meet, romantic and domestic problems follow, to be concluded in reconciliation or rupture—books like this, and, for that matter, *The Good Life*, *A Disorder Peculiar to the Country* and *Falling Man*, simply assimilate the unfamiliar into familiar structures. The crisis is in every sense of the word domesticated » (Gray 2011, p. 30).

<sup>25</sup> Gray 2011, p.30.

formulée par les personnages, leur volonté d'enregistrer cette rupture dans leurs choix de vie, et les conséquences réelles que l'événement exerce sur leurs décisions, ainsi que les termes dans lesquels cette remise en question s'effectue.

Quelques jours après les attentats, Corrine décide de se porter bénévole à la soupe populaire des sauveteurs de « Ground Zero ». Cet engagement pour la communauté au lendemain de la catastrophe traduit l'élan de générosité partagé à l'échelle de la ville : « Everyone wanted to volunteer, to get close, to work off the shock, to feel useful, to observe the carnage, to *help* » (TGL 92). Mais les motifs de cette générosité soudaine et collective ne sont pourtant pas aussi évidents pour les personnages, et nuancent les portraits habituels de la population new-yorkaise uniformément décrite comme vertueuse dans sa réaction à la catastrophe. Pour Corrine, les raisons de son engagement sont difficilement identifiables : « Corrine had to admit that her own motives were so compound and complex, she could hardly begin to analyze them » (TGL 92). Luke, qui devient l'amant de Corrine, alors qu'il est lui aussi bénévole sur le site, exprime ses doutes quant à l'intégrité de sa démarche : « Luke began to wonder if whatever he was doing downtown was morally canceled out by the pleasure he derived from being there » (TGL 167) — cette dernière réflexion révélant l'emprise de la morale protestante sur les personnages ; nous y reviendrons par la suite. Mais si la texture émotionnelle des personnages est bel et bien une porte d'entrée au traitement de l'événement dans le roman, elle n'en constitue pas la seule.

### **Modèle menacé ou arrogance collective ?**

Le recours de McInerney à des personnages connus du lecteur, et emblématiques des années quatre-vingt ne constitue peut-être pas seulement une facilité narrative. Il renseigne tout à la fois sur l'héritage de cette période dans l'Amérique naissante du XXI<sup>e</sup> siècle, et sur la réception de l'événement dans cette catégorie sociale spécifique. À ce titre, une conversation entre Corrine et Russell est l'occasion d'une comparaison éloquente entre le choc boursier de 1987 et les événements de septembre 2001. En effet, Corrine confie à Russell qu'après la frénésie boursière des années quatre-vingt, le crash de 1987 avait constitué, pour cette génération, la fin d'une innocence collective : « Coinciding with Jeff Pierce's death, and the onslaught of the new epidemic that had killed him and the revelation

of mutual infidelities, the crash of '87 spelled the end of their collective innocence »<sup>26</sup> (TGL 159). Cette idée d'une innocence collective perdue est bien évidemment évocatrice dans le contexte de l'après-11 septembre, mais elle suggère ainsi que le 11 septembre ne marque pas la fin de l'innocence de cette génération là, dont la trajectoire semble intimement liée à la puissance économique du pays. Corrine s'interroge alors sur l'héritage de ce premier « séisme » et le met en perspective avec les événements récents :

The market, the city, had recovered, soaring to heights that made the bull run of the eighties seem quaint in comparison, and what of the lessons learned? Only the styles had changed, SUVs replacing stretch limos, platinum replacing gold, new money aping the unshowy habits of the old, as if the only lesson of it all was that the sins of the previous decade had been sins against taste; the belief seemed to prevail that if you didn't flaunt in a tacky way, the lightning bolt wouldn't find you. But she refused to believe that anyone deserved to die for the collective hubris. (TGL 159)

Si Corrine semble, de toute évidence, condamner ce qu'elle décrit comme un hubris collectif ; elle peine, cependant, à prendre acte des événements advenus. La première « alerte » qui sonna le glas de ces années quatre-vingt dorées ne fut pas l'occasion d'une remise en cause systémique, selon elle, mais simplement d'une réorientation de goût et de pratiques à l'intérieur de ce même système. Le recours à la chronique de mœurs est dans ce cas informatif car il témoigne de la perdurance d'un système social et économique à travers les deux périodes et les événements marquants qui les définissent. S'il est évident que Corrine ne peut, elle-même, expliquer ou justifier le 11 septembre par cette forme d'aveuglement collectif, le processus n'en est pas moins accessible au lecteur. L'exubérance tapageuse des « golden boys » des années quatre-vingt a laissé place à une version « soft » ou de meilleur goût de capitalisme tout aussi féroce, mais ne justifiant cependant pas la catastrophe advenue, selon elle.

Cette analyse pertinente de Corrine, bien que partielle, montre à la fois la lucidité de McInerney envers les personnages et le milieu qu'il décrit tout autant que les limites de l'environnement qu'il choisit d'explorer pour contextualiser le 11 septembre. Cette réorientation des goûts et des pratiques sociales de la génération des « yuppies », à la fin des années quatre-vingt, prouve, s'il est nécessaire, que c'est bien la préservation d'une catégorie sociale, et du système socio-économique qui l'abrite, qui demeure la priorité

---

<sup>26</sup> Jeff Pierce est un personnage du roman *Brightness Falls* de McInerney. Romancier et héroïnomane, il est un ami de Corrine et de Russell, et meurt des suites d'une pneumonie à la fin du roman.

absolue de ces personnages<sup>27</sup>. La remise en question ou réévaluation personnelle ne se produit, implicitement, que dans le but de perpétuer un système et son élite. En somme, l'hédonisme vulgaire des années quatre-vingt, présent dans les premières œuvres de McInerney, se retrouve ici dans une forme plus raffinée mais aussi déstabilisée en surface.

Les craintes existentielles des personnages de *The Good Life*, qui s'articulent contre la toile de fond du 11 septembre, s'apparentent en réalité à des préoccupations de statut. La persistance de marqueurs de statut, dans le contexte de l'urgence de la catastrophe, en est un premier indicateur : « I tried volunteering for the other soup kitchen, the gourmet one David Bouley started. [...] But they said they were fully staffed—unless? I guess, you're a model or a movie star » (TGL 112), indique une bénévoles de la soupe populaire. David Bouley est une figure de la « scène culinaire » new-yorkaise et son nom est associé à la haute bourgeoisie du sud de Manhattan, au moment de la parution du roman. La présence de ce marqueur de statut indique non seulement où se situent les intérêts des personnages du roman, mais rappelle leur persistance immédiatement après le 11 septembre, même dans le chaos de « Ground Zero » et des premiers secours. Dans la solidarité spontanée dont fit preuve la population new-yorkaise — élément incontournable du discours dominant sur le 11 septembre — demeure un penchant pour le bon goût, et l'acte vertueux n'échappe pas à la question du statut. Plus loin, dans le roman, Sasha, l'épouse de Luke, dont les activités caritatives connaissent une baisse significative après les attentats, tente d'associer ses activités bénévoles avec celles de Luke et avec la soupe populaire à laquelle il participe :

“Trudy just had a brilliant idea,” she said, returning to the library, all cheery and bright and practical. “She asked about you, so I told her about your charitable work, and bingo! Genius idea! We could do a joint benefit for the ballet and your soup kitchen. [...] Look, the charities are scrambling madly. All the fall benefits are up in the air. Yasmin has just postponed the Alzheimer’s. No one wants to seem insensitive, but people have a hard time thinking about the ballet or the opera when five thousand people are missing, however many it is. So the chairs are desperate to link up with some kind of nine/eleven-related charity.” (TGL 177)

---

<sup>27</sup> Au sujet des « yuppies », Fredric Jameson écrit qu'ils constituent la classe culturelle emblématique, bien que non dominante, de l'ère postmoderne et du stade tardif du capitalisme : « [The] identification of the class content of postmodern culture does not at all imply that yuppies have become something like a new ruling class, merely that their cultural practices and values, their local ideologies, have articulated a useful dominant ideological and cultural paradigm for this stage of capital » (Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University, 1991, p. 407).



Là encore, l'acte vertueux semble plutôt guidé par les préoccupations d'une élite. Sasha poursuit ses requêtes auprès de Luke : « The other thing — Trudy was wondering if I could get her a pass or something to down to Ground Zero » (TGL 178). À l'étonnement de Luke, devant cette requête, Sasha réplique : « Don't act so self-righteous. People are curious. They want to see it. The Portmans got a tour yesterday — you know he's a big Republican donor — and they said it was very moving » (TGL 178). McInerney ne semble pas tant dénoncer la récupération politique de l'événement, et révéler les collusions entre finance, politique, et affects, que dépeindre, comme ce passage l'indique, le cynisme persistant d'un milieu autocentré avec une relative bienveillance. L'auteur ne paraît pas ainsi en véritable opposition avec le monde qu'il dépeint, comme l'exprime Louis Menand :

McInerney is sometimes thought of as a satirist, because he writes about a social scene that is a frequent subject of satire, the Manhattan Wasp haute bourgeoisie. But he is not a true satirist. He is not even a sentimental one. True satirists, though they have a lingering respect for wicked people, basically hate everybody. [...] McInerney doesn't hate anyone. He loves his characters. He loves, in this new book, not only Corrine and Luke; he loves the hapless Russell (essentially a good guy whose ambitions are always running a little ahead of his talents) and the vain Sasha (essentially a sensible woman whose appetites run ahead of her needs)<sup>28</sup>.

Le registre quelque peu élémentaire de la critique formulée par Menand est cependant indicateur du niveau superficiel dans lequel évolue McInerney dans *The Good Life*, et de sa bienveillance à l'égard du milieu qu'il dépeint. Mais, de façon plus dialectique, ce que nous laisse voir *The Good Life* à travers le recours à une forme éculée du roman de mœurs, une catégorie sociale identifiable, et surtout l'absence d'une réelle distanciation par rapport à ces éléments : c'est que la stratification de la société américaine n'est pas remise en question au lendemain du 11 septembre, et qu'en ce sens l'événement n'emmène pas la remise en question fondamentale que McInerney envisageait après l'événement.

Dans un passage court et relativement anodin, Luke s'émerveille, alors qu'il se remet à peine de sa survie à l'effondrement des tours, de la résilience de la ville dans le chaos qui la frappe pourtant :

To Luke it seemed nothing short of miraculous that you could still pick up the phone and conjure up moo shu pork, shrimp toast, and fried dumplings, that men from Shaolin and Shangai were fanning out on mountain bikes through the streets and avenues above Canal,

---

<sup>28</sup> Menand 2006.

bearing the sacraments of a New York Sunday night in plastic bags slung over their handlebars. This much of the metropolitan idea, at least, was intact. (TGL 78)

Étonnant extrait qui suggère que pour Luke, comme pour les autres personnages du roman, l'important est de préserver un modèle métropolitain quelles que soient les inégalités sur lesquelles il repose. Sans extrapoler sur l'importance et la signification de ce passage, on imagine que la nécessité des hommes de Shaolin ou de Shangai, comme le narrateur les désigne, d'enfourcher leurs bicyclettes dès le lendemain des attentats n'est pas guidé par le souci de préserver un modèle « métropolitain » mais plutôt par la simple nécessité de maintenir une source de revenu malgré l'urgence de la situation. À travers l'image du dîner chinois livré à domicile comme rituel dominical et domestique, McInerney nous laisse entrevoir que pour cette catégorie de la population, la préservation des intérêts privés et domestiques l'emporte sur une vision plus large des diverses composantes sociales.

Effectivement, ce qui domine au lendemain du 11 septembre, c'est la crainte que le modèle métropolitain privilégié par cette catégorie, selon les termes de McInerney et de ses personnages, ne soit remis en cause ou ne disparaisse. De cette crainte découle une sorte de reconnaissance bourgeoise et éphémère que les choses acquises ne le sont jamais vraiment : « He picked up a fried dumpling and dipped it in soy sauce. "It's kind of amazing, when you think about it," he said. "We just take it all for granted most of the time—phone service, elevators, delivery food..." » (TGL 81). Il paraît difficile d'évaluer, ici, le degré de recul de l'auteur sur cette scène, mais un tel constat se retrouvait déjà dans le premier témoignage de l'auteur sur l'événement : « We took [the towers] for granted, just as we took our own pre-eminence, our own importance, for granted »<sup>29</sup>. Cette remarque surprenante ne suggère pas que c'est la prééminence des États-Unis qui doit être mise en question, mais au contraire la conscience soudaine de sa fragilité<sup>30</sup>.

La grandeur du modèle américain et occidental plus généralement doit être donc appréciée à sa juste valeur. C'est l'enseignement, peu progressiste, du 11 septembre pour

---

<sup>29</sup> McInerney 2001.

<sup>30</sup> Slavoj Žižek fournit une interprétation plus psychanalytique que matérialiste de ce phénomène : « The fact that the September 11 attacks were the stuff of popular fantasies long before they actually took place provides yet another case of the twisted logic of dreams: it is easy to account for the fact that poor people around the world dream about becoming Americans — so what do the well-to-do Americans, immobilized in their well-being, dream about? About a global catastrophe that would shatter their lives — why? This is what psychoanalysis is about: to explain, why, in the midst of well-being, we are haunted by nightmarish visions of catastrophes » (Žižek 2002, p. 17).

McInerney et son personnage, Luke. Ce retour à l'appréciation des « bonnes choses » de ce monde, aussi temporaire qu'illusoire, est symptomatique du souci de préservation d'un statut et de hiérarchisation présent tout au long du roman. Le recentrage autour de valeurs familiales relève, par exemple, de cette démarche :

"Everything's falling apart," she said, sniffing, hiding her face, her amber hair sprayed across the pillow.

"That's why we have to stick together."

"Okay," she murmured unconvincingly. (TGL 83)<sup>31</sup>

C'est bien ce que le retrait dans la sphère intime implique chez McInerney : une anxiété liée au statut social et à ses privilèges. Et c'est également ce que la lecture partielle de Richard Gray du repli sur la sphère domestique ne permet pas de saisir : « [...] all life here is personal; cataclysmic public events are measured purely and simply in terms of their impact on the emotional entanglements of their protagonists »<sup>32</sup>. Or, le retrait vers les valeurs sûres de la sphère privée et domestique ne constitue pas une fin en soi ; il s'effectue selon des préoccupations sociales dissimulées. Mais ce constat en appelle un autre. L'idée commune répandue selon laquelle, après le 11 septembre les barrières et hiérarchies sociales sont abolies, que les compteurs sont remis à zéro en quelque sorte, apparaît comme une illusion.

## Nivellement urbain et stratification sociale

Lors de ses premiers jours passés en tant que bénévole à la soupe populaire de « Ground Zero », Corrine fait la connaissance de Jerry, un charpentier de métier, qui est à l'initiative de ce premier stand de ravitaillement pour les sauveteurs. Voici les sensations que la rencontre avec Jerry suscite chez Corrine, ainsi que le narrateur nous les fait parvenir :

---

<sup>31</sup> Notons que ce passage semble particulièrement évocateur du poème « The Second Coming », de W.B. Yeats : « Things fall apart; the centre cannot hold; / Mere anarchy is loosed upon the world, The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere / The ceremony of innocence is drowned » (W. B. Yeats, *The Major Works*, Edward Larissy (ed), Oxford: Oxford World's Classics, 1997, p. 91, v. 3-6). L'évocation chrétienne de l'apocalypse constitue, dans le poème de Yeats, une allégorie de la situation de l'Europe au sortir de la Première Guerre mondiale.

<sup>32</sup> Gray 2011, p. 30.

She felt a strange pride in her new acquaintance, with whom she had a certain tribal sense of identity, affinities of background and education that weren't supposed to matter anymore at this leveling moment. (TGL 94)

La fin de *The Good Life* et le retour à un statu quo domestique mais aussi socio-économique, prouvent, s'il était nécessaire, que la sensation d'un nivellement de la hiérarchie sociale était aussi éphémère qu'illusoire. Ainsi l'idée répandue selon laquelle le 11 septembre a engendré l'émergence d'une communauté de personnes meurtries par la catastrophe, et liées par leur seule citoyenneté commune, trouve ici un écho tout autant qu'une antithèse. Lors de l'évacuation, suite à une alerte à la bombe, de la tour dans laquelle travaille Russell, la description des personnes évacuées est à ce titre éloquente : « The mood was one of the disciplined retreat, the general crisis seeming for the moment to have instilled a sense of collective identity and purpose on the anarchic impulses of the urbanites » (TGL 124). L'utilisation du terme plutôt vague de « urbains » semble désigner, de façon implicite, cette communauté imaginaire de New-Yorkais au lendemain du 11 septembre, simplement définis par leur relative proximité à la catastrophe, et le statut de témoins ou victimes indirects de ses membres.

Le recours de McInerney à la tradition du roman de mœurs, et à l'investissement d'une catégorie sociale particulière qu'il implique, nous renseigne sur la perception de l'événement par cette catégorie sociale mais délaisse par là même la perception ou le point de vue d'autres catégories socio-économiques. L'utilisation de termes apolitiques et homogénéisant tels que « urbains » ou « métropolitains » pour qualifier l'émergence d'une communauté après le 11 septembre démontre que la désignation de cette communauté se fait en dehors de tout champ socio-économique — ou du moins en donne-t-elle l'illusion dans le roman — que ni l'introduction de personnages satellites d'une catégorie socio-économique inférieure ni une vague impression de nivellement social, ne viennent réellement remettre en cause. Ce sont les valeurs et les préoccupations de la haute bourgeoisie new-yorkaise qui s'expriment ici, et ce, quasiment sans entrave. Bien que McInerney flirte parfois timidement avec l'ironie ou la satire, l'absence quasi totale de distanciation face au monde qu'il dépeint donne à voir les préoccupations de la bourgeoisie new-yorkaise dans sa réaction à l'événement et ce à travers les remises en cause mondaines et éphémères qu'elle s'inflige après le 11 septembre. Ces préoccupations et le souci de distinction implicite qui habite les personnages du roman sont en ce sens typique du roman

de mœurs, selon la définition qu'en donne Stubblefield : « Because the novel of manners turns on the construction of difference and of value differences, gender, class, race, and sexuality inevitably inform the presentation, and critique, of the given society »<sup>33</sup>. L'anxiété liée à la préservation d'un statut est, dans le roman, indissociable de la réception de l'événement par les personnages.

McInerney construit donc sa « communauté imaginaire » du 11 septembre à travers le seul prisme de la catégorie sociale qu'il choisit d'investir. Ceci a le double effet de fournir un accès privilégié aux représentations d'une classe dominante et de sa perception de l'événement, mais aussi de réduire le périmètre d'investigation des conséquences du 11 septembre, à la fois d'un point de vue spatial et surtout socio-économique. Le poids du 11 septembre dans *The Good Life* se mesure, plus ou moins sérieusement, plus ou moins ironiquement, selon les conséquences que l'événement produit sur le quotidien et le confort de vie des protagonistes : « Whether or not to leave had become a mainstay of Manhattan discourse in the last week » (*TGL* 127). Cette remarque du narrateur, qui délimite les préoccupations à une aire géographique précise et prend des airs de vérité générale et absolue, demande bien sûr révision. Si la peur d'attentats ultérieurs et le désir de quitter la ville qui en résulte, sont indéniablement exprimés par une partie des New-Yorkais après le 11 septembre, peut-on affirmer qu'un départ de la ville fut envisagé dans chaque strate de la population ? La réponse est certainement négative, et l'on peut au contraire imaginer, sans trop risquer l'erreur, que ce type de préoccupations fut circonscrit à une catégorie sociale en mesure de le formuler. Quitter New York, dans *The Good Life*, est synonyme de trouver refuge dans une résidence secondaire, généralement située dans la région des « Hamptons », ensemble de villages balnéaires situé à deux heures de route de Manhattan et refuge estival d'une élite.

Mais la généralisation d'un processus touchant pourtant une minorité, et des inquiétudes relativement confortables d'une population aisée, participe d'une vision uniformisée de l'événement. Et ceci découle précisément de la conception fallacieuse, développée par le roman, d'un New York socialement uniforme et homogène qui se révèle après le 11 septembre. Cette relative uniformité de la ville semble être un motif commun aux auteurs du « Brat Pack » et déjà en vigueur dans leurs conceptions sociales de la

---

<sup>33</sup> Stubblefield 2001, p. 14.

métropole des années quatre vingt, comme le rappelle Stubblefield : « In postmodern New York City, that society is highly uniform, a consistency reinforced by the Brat Pack's textual appropriation of each other's (and indeed their characters) »<sup>34</sup>. Dans *The Good Life*, les questionnements d'une élite deviennent emblématiques de la ville dans son ensemble. Ce processus est dû largement au manque de distanciation du narrateur envers ses personnages et leurs situations, que des écarts temporaires vers la satire ne semble pas réellement remettre en cause.

Une de ces rares tentatives d'excursion dans la satire prend ainsi pour objet une conversation entre Corrine et son amie Casey au sujet de l'achat de masques de protection contre le risque d'une éventuelle attaque bactériologique, une des craintes majeures alimentée par les médias dans les semaines suivant les attentats. Il convient de restituer le passage dans toute sa longueur :

"What kind did you get, Marine Corps or Israeli?"

"The Marine Corps. What, there's a difference?"

"The Israeli masks are definitely better. Plus they have a child's size. We bought them for the four of us, and the staff. Web went to Choate with the undersecretary of defense, and he bought the Israeli ones for his family. He set us up with his supplier. I could call him for you. I mean, for all intents and purposes, they're impossible to get."

Corrine wondered if the gas masks she'd purchased on the Internet were inferior, putting her family at risk.

"What about Cipro?" Casey said. "I hope you have a stash on hand."

"I called our pediatrician and he wrote a scrip, but all the pharmacies downtown are sold out."

"They still have some at Zitomer's on Seventy-sixth. At least they did yesterday. I was at Minky Rijstaefal's for dinner—you know Minky; her husband's Tom Harwell, the plastic surgeon—and it was so sweet: Folded inside the name cards at the table, we all had prescriptions for Cipro." (TGL 207)

Les inquiétudes sanitaires de l'après-11 septembre prennent ici des allures de mondanités que les références à des personnages ou des lieux identifiables tendent à renforcer. La conversation que nous offre McInerney sur les mérites des différents types de masque apparaît volontairement ridicule tant les deux personnages semblent placer des enjeux disproportionnés dans les vertus de simples produits de préventions contre une très hypothétique attaque. Là encore les marqueurs sociaux sont omniprésents, notamment la référence aux prescriptions de Cipro, un antibiotique antibactérien, dont la rareté est soulignée. Dans le contexte de pénurie qui touche la ville, obtenir l'antibiotique devient un

---

<sup>34</sup> Stubblefield 2001, p. 15. Précisons que là encore Stubblefield ne fournit pas de définition du terme postmoderne.

signe de distinction dans le climat prétendument égalitaire de l'après-11 septembre. Comme l'écrit Patricia Elizabeth Stubblefield au sujet de l'émergence de la catégorie sociale « yuppie » dans les années quatre-vingt : « The elite are by definition upwardly mobile and must make their economic status visible constantly in order to maintain their distinction from the lower classes »<sup>35</sup>. Ainsi, le 11 septembre permet au personnage de Casey d'affirmer son statut à travers l'obtention quasi miraculeuse de masques et de médicaments, et ce, d'une manière inaccessible au commun des mortels. Mais alors que McInerney pourrait nous suggérer, de façon satirique, la simple récupération de l'événement dans le jeu social de la haute bourgeoisie de Manhattan, la focalisation interne sur Corrine vient brouiller les pistes. En présentant les inquiétudes du personnage, sans ironie, le narrateur légitime les craintes formulées par Corrine, et compromet ainsi la démarche satirique. Si les craintes sont réelles, alors les moyens déployés par cette élite pour se prémunir du risque, ne sont pas illégitimes non plus. Ceci laisse à penser qu'à l'inverse d'un nivellement des rapports sociaux, il existe bien une hiérarchie dans les inquiétudes suscitées par l'événement et les moyens d'y remédier. Le point de vue de McInerney, satirique seulement à un niveau superficiel, a pour effet de renforcer une forme de stratification sociale rendue invisible dans le climat anxiogène de l'après-11 septembre. Cette démarche satirique incomplète, plutôt que donner à voir ces inégalités, laisse penser que les préoccupations de la classe dominante ne sont pas totalement illégitimes.

### **Communauté sacrée et endiguement civique**

Ainsi l'existence d'une communauté homogène de New-Yorkais à la suite du 11 septembre, unis dans les seuls termes apolitiques de la catastrophe, qui semble chère à McInerney, dissimule la persistance de profondes inégalités socio-économiques que le texte révèle à travers la volonté de la classe dominante de maintenir ses signes distinctifs d'appartenance<sup>36</sup>. À ce titre, les remises en question formulées par les personnages du

---

<sup>35</sup> Stubblefield 2001, p. 15.

<sup>36</sup> Shamus Khan évoque les processus mis en place par les premières générations de WASPs pour maintenir leur domination sociale face aux vagues d'immigration du XIXe siècle, et les intérêts sur lesquels s'est bâti leur héritage : « Threatened by the massive fortunes of new men, the old elites fashioned themselves as the establishment — creating an exclusionary culture, drawing on their social connections built in private spaces

roman à la suite du 11 septembre se font en termes de moralité conventionnelle, sorte d'héritage des valeurs morales protestantes « WASP ». Ainsi que l'exprime Corrine :

I must be morally defective. [...] Here I am, wanting you to fuck me again, when bombs are raining down on some poor villagers on the other side of the world. I've been reading about how we're all supposed to be ennobled by this terrible thing that's happened, but in the last two months I've started cheating on my husband, lying and scheming in pursuit of my own selfish pleasure. Sending my children away. Running down to Bowling Green every night, supposedly to perform works of charity but actually exploiting someone else's tragedy. (TGL 248)

Ces moments de remise en question, dont le narrateur suggère la sincérité sans faille, émaillent le récit, et se font jour chez les personnages tour à tour. Luke exprime des inquiétudes similaires, comme évoqué précédemment<sup>37</sup>. Cet attachement à la vertu, récurrent chez les personnages tout au long du roman, est bien le symptôme des valeurs de la haute bourgeoisie « WASP » new-yorkaise qui substitue la vertu morale, comme code de bonne conduite, et la culpabilité qui semble être son corrélat, à la réponse éthique à l'événement qui, dans le cas du 11 septembre, impliquerait un questionnement collectif vis-à-vis des circonstances historiques dans lesquelles se produit l'événement<sup>38</sup>. Ces valeurs

---

like the Union Club and using their associations with such institutions as Ivy League universities to help support their positions. [...] The legacy of the WASP is thus found in exclusion, anxiety and class interests » (Shamus Khan, « Revising US history through WASP-tinted glasses », *Aljazeera America*, 11 January 2014, <<http://america.aljazeera.com/opinions/2014/1/revising-us-historythroughwasptintedglasses.html>>).

<sup>37</sup> Voir p. 53 de la présente étude.

<sup>38</sup> Nous reviendrons sur ce dernier aspect essentiel lors de notre analyse du roman de Jonathan Safran Foer, *Extremely Loud and Incredibly Close* (Voir plus particulièrement pp. 161-165 de la présente étude). Par ailleurs, la distinction philosophique entre morale et éthique est complexe et connaît de nombreuses variantes. Dans le contexte particulier évoqué ici, on peut s'en remettre à la version proposée par Slavoj Žižek — s'appuyant sur les théories du philosophe allemand Friedrich Schiller — dans l'ouvrage, *The Monstrosity of Christ* : « I advocate an ethics without morality—but not in Nietzsche's sense of immoral ethics, enjoining us to remain faithful to ourselves, to persist on our chosen way beyond good and evil. Morality is concerned with the symmetry of my relations to other humans; its zero-level rule is "do not do to me what you do not want me to do to you". Ethics, on the contrary, deals with my consistency with myself, my fidelity to my own desire. There is, however, a totally different way to distinguish ethics and morality: along the lines of Friedrich Schiller's opposition of Naivety and Sentimentality: Morality is "sentimental," it involves others (only) in the sense that, looking at myself through others' eyes, I like myself to be good; ethics, on the contrary, is naive—I do what I have to do because it needs to be done, not because of my goodness. This naivety does not exclude reflexivity—it even enables it: a cold, cruel distance towards what one is doing » (Slavoj Žižek & John Milbank, *The Monstrosity of Christ*, Creston Davis (ed), Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009, pp. 300-301). Cette version de la morale « sentimentale » semble bien s'appliquer aux personnages du roman et à leur code de bonne conduite teinté de narcissisme. Sur la question de l'éthique, le philosophe Alain Badiou formule une critique de l'éthique de l'altérité lévinassienne — que nous aborderons à la fin de ce chapitre — et lui substitue une éthique de la vérité : « Il n'y a d'éthique que des vérités. Ou plus précisément : il n'y a que l'éthique des processus de vérité, du labeur qui fait advenir en ce monde quelques vérités. L'éthique doit se prendre au sens supposé par Lacan quand il parle, s'opposant ainsi à Kant et au motif d'une morale générale, d'éthique de la psychanalyse.



morales, et les préoccupations narcissiques qui en découlent, définissent le cadre idéologique dans lequel la catégorie sociale dépeinte par le roman reçoit l'événement. Ce sont ces conceptions de la morale protestante — basées sur le sens du devoir — paradoxalement formulées par un groupe d'anciens hédonistes sur le retour, qui poussent les personnages à se porter volontaires sur le site de Ground Zero, ce qui, dans le contexte de la catastrophe, telle qu'elle est vécue, constitue l'acte vertueux ultime. À ce titre, les doutes exprimés par les personnages quant à l'authenticité de leur comportement, n'ont pas pour conséquence de jeter le doute sur leurs motivations mais plutôt d'en réaffirmer le bien fondé. Ainsi, la chronique sociale, aux faux airs de satire, proposée par McInerney, nous laisse entrevoir les conceptions idéologiques qui accompagnent la réception de l'événement dans cette catégorie de la population, mais qui participent aussi à le définir dans la sphère culturelle, elle-même produit de ces conceptions idéologiques.

Les valeurs morales privilégiées dans le roman trouvent leur idéal, dans le contexte du 11 septembre, dans le secours spontané apporté par les différents protagonistes du roman sur le site de « Ground Zero ». Même lorsque cet élan vertueux se rapproche de la satire — lorsqu'il devient pure mondanité, comme dans le cas de la soupe populaire du chef David Bouley — il ressort toujours grandi des doutes et des remises en question authentiques des personnages quant à la valeur de leur engagement. Et le modèle vertueux prisé par les personnages s'accorde avec les valeurs souvent mises en avant dans le discours commun sur l'événement : celles de la générosité et de « l'héroïsme » des premiers sauveteurs. Luke confie à Corrine ses impressions lorsqu'il fut parmi les premiers à entreprendre le déblaiement du site de Ground Zero, à la recherche de survivants potentiels :

"For some reason, I couldn't make myself leave, feeling like it should've been me in there, that I'd never done anything in my life to justify my surviving. And maybe this was the first time in my life I had a chance to do something important. So I went back to the pile and joined a line, and pretty soon a body was found twenty feet away from me. Work stopped as we passed up a body bag and it started to come back. When it got to me, I grabbed it and the zipper broke open and I was looking at a face burned beyond recognition. [...] And I started shaking. A fireman from Long Island who was behind me in the line kind of moved up to comfort me, try to

---

L'éthique n'existe pas. Il n'y a que l'éthique de (de la politique, de l'amour, de la science, de l'art) » (Alain Badiou, *L'Éthique : Essai sur la conscience du mal*, Paris : Hatier, 1993, p. 28). Cette conception générale et amoral de l'éthique comme vérité(s) ou processus de vérité trouvera une résonance particulière dans le cadre de cette étude.

get me to let go. Because I was holding on to it. For some reason, I couldn't let go. Finally, I passed the bag on, and ten minutes later I found myself standing in a puddle of blood.

"We'd find voids, these holes under the debris. That was what you hoped for, what we were all looking for. Voids, pockets of space and air where someone might have survived. That was the worst part of me, when I was at the front of the line — groping into those empty spaces. I felt like a coward; all I could think about was reaching into a void and having a hand grab me. It just seemed terrifying [...]. The firemen could do it. But you didn't talk to them. They were righteous. They were angry." (TGL 261-262)

Ce passage rend compte de la convergence des actes de Luke et de la rhétorique héroïque en vigueur dans le discours commun sur le 11 septembre. Si Luke remet en question, ici, son courage en comparaison avec celui des pompiers présents sur le site dans les premières heures après l'effondrement des tours, l'association des actes du protagoniste, même minimisés par rapport à ceux des professionnels présents, avec ceux des « pompiers héros » n'en est que plus valorisante pour lui aux yeux du lecteur. Si Luke avoue à Corrine qu'il éprouva alors la sensation d'être un lâche parce qu'il ne parvenait pas à regarder dans les « trous » laissés par les débris, sa seule présence parmi les ruines du World Trade Center et des pompiers dans ces premières heures suffit à lui conférer un statut de héros, selon la terminologie en vigueur le discours médiatique et politique américain. La modestie de Luke dans son « héroïsme » n'en renforce que davantage son rayonnement.

Ainsi, le roman fait des valeurs de vertu morale le fondement de son traitement de l'événement et de ces conséquences, et reproduit en ce sens le discours hégémonique d'héroïsation et d'individualisation de l'événement. Car dans le portrait de Luke en héros discret, et dans les doutes vertueux de Corrine, se révèlent des préoccupations narcissiques et bourgeoises, et ce malgré l'utilité publique incontestable des ces actes de bénévolat. Car même dans les aveux d'égoïsme présents chez Corrine, ce qui transparait c'est l'impossibilité de pouvoir être à la fois une femme entièrement dévouée à sa cause, et de veiller sur ses enfants, dans cette période où les liens familiaux doivent être renforcés selon le discours officiel. Ces travers laissent précisément imaginer un sens aigu de la responsabilité chez les personnages de McInerney, en dépit de leur hédonisme passé, à l'œuvre dans les romans précédents de l'auteur. Mais la morale, ici envisagée comme valeur de référence à travers le sens du devoir des protagonistes, se substitue à l'éthique, en ce que les préoccupations des protagonistes quant à leur exemplarité vertueuse ne leur permettent pas d'élargir leurs perspectives à des enjeux moins narcissiques ou individualistes. Corrine fait, par ailleurs, une très brève allusion à l'intervention en Afghanistan qui n'est qu'un moyen de souligner son

propre égoïsme, son propre désintéret pour des questions qui dépassent son environnement immédiat. C'est cet environnement immédiat de la catastrophe qui a les faveurs de McInerney dans *The Good Life*, mais l'intéret pour ce seul environnement limité renvoie aux préoccupations circonscrites de la classe dominante au lendemain des attentats. On peut accuser McInerney, comme le fait à juste titre Richard Gray, de privilégier un repli sur la sphère intime et domestique<sup>39</sup>, mais ce repli, à l'œuvre dans le roman, permet d'identifier la perception de l'événement d'une classe sociale — dont l'auteur fait partie — et l'expression de ses intérets dans l'après 11 septembre.

Cette célébration du comportement vertueux des New-Yorkais face à la catastrophe est à mettre en relation avec un autre motif privilégié par McInerney, et dont la deuxième épigraphe du roman, tirée du roman d'Ana Menendez, *Loving Che*<sup>40</sup>, est annonciatrice :

Cataclysmic events, whatever their outcome, are as rare and transporting as a great love. Bombings, revolutions, earthquakes, hurricanes — anyone who has passed through one and lived, if they are honest, will tell you that even in the depths of their fear there was an exhilaration such as had been missing from their lives until then. (*TGL*, épigraphe)

C'est l'événement en tant que cataclysme et l'onde de choc qui lui fait suite qui semble particulièrement intéresser McInerney et qui est tour à tour évoqué comme « désastre » ou « tremblement de terre » dans le roman : « Odd fragments of the past had been suddenly uncovered, jutting above the surface like fossils revealed by an earthquake » (*TGL* 156). Cette analogie du tremblement de terre est déjà présente dans le premier témoignage que l'auteur livre du 11 septembre dans *The Guardian* : « At that point, so far as I could tell, after 24 hours of speaking about nothing but the disaster, people here, a mile and a half from the epicentre, were speaking of anything but »<sup>41</sup>. Et cette analogie est suivie d'un compte rendu hyperbolique et triomphaliste de la détermination et de l'organisation de la population face au « désastre » :

We, the unsurprisable, were surprised at how well we were handling ourselves. Even our notoriously cantankerous mayor was showing himself to be more human and inclusive and

---

<sup>39</sup> Voir pp. 52 et 58 de la présente étude.

<sup>40</sup> New York: Atlantic Monthly Press, 2003.

<sup>41</sup> McInerney 2001.

wounded than we ever imagined he could be. Beyond the immediate scene of the disaster, there seemed to be order and calm. London during the blitz came to mind<sup>42</sup>.

Car au delà du désastre lui-même, c'est bien ce « nous » qui semble trouver la faveur de McNerney, à savoir la cohésion et la solidarité spontanée de la population new-yorkaise qui voit le jour avec le 11 septembre. C'est l'accent porté sur ce processus qui favorise l'émergence d'une idée de « communauté » au lendemain de l'événement, pour désigner une nouvelle entité symbolique des victimes indirectes des attentats, telle que la définit Orly Lubin :

After 9/11 "community" became the magic word. The sense of community born at the very moment of the event has become, already, an object of nostalgic lament. Very quickly people began to reminisce nostalgically about both the shock and the sense of togetherness; the terrible sense of vulnerability and the birth of new friendships; the feeling of isolation and the ability to rely on others for company and help<sup>43</sup>.

L'épigraphe de *The Good Life* est, en ce sens, annonciatrice de la nostalgie qui va, de façon plutôt surprenante, teinter l'évocation des attentats et de cette « communauté » éphémère. Mais pour Lubin les termes de ce type nouveau de « communauté imaginaire » ne se limitent pas seulement au sentiment de solidarité spontanée qu'il suscite à posteriori, ils sont aussi, et surtout, le prisme par lequel un discours de représailles et de passivité civique est possible :

It is the construction of the near sacredness of the community, though, that also enabled a discourse of revenge, military action, violations of civil rights, and "the post 9/11 hush", as Hilary Russ labels the lack of civic activism<sup>44</sup>.

De façon plus pertinente encore, Lubin nous indique aussi que d'une manière circulaire, la formulation même de cette idée de communauté détermine la production de témoignages sur l'événement afin que ceux-ci servent les intérêts de cette même communauté :

---

<sup>42</sup> McNerney 2001. À noter que l'analogie avec le « Blitz », campagne de bombardement de l'aviation allemande sur le Royaume-Uni durant la Deuxième Guerre mondiale, semble hasardeuse au vu des lourdes pertes civiles enregistrées par le Royaume-Uni. La question de l'analogie historique sera, plus largement, abordée dans la troisième partie du présent chapitre.

<sup>43</sup> Orly Lubin, « Masked Power: An Encounter with the Social Body in the Flesh » in Greenberg 2003, p.125.

<sup>44</sup> Lubin 2003, p. 125. Voir aussi Hilary Russ, « Making Change: The Silence of the Lambasters », *City Limits*, March 2002, pp. 20-31.

The community also determines both the structure and the content of the testimonies of the traumatic event so that they will cater to the needs of the community. That is to say, it reaffirms its own coming to be, its norms and morals, and its function as a collective supplying a site for the individual<sup>45</sup>.

Cette définition de la notion de communauté du 11 septembre est essentielle à l'analyse du roman de McInerney. En évoquant le 11 septembre sous l'angle de la nostalgie pour la communauté éphémère qui se constitua alors, l'auteur contribue à son existence même et à sa persistance dans le discours hégémonique sur l'événement ; dans ce processus, comme dans le projet romanesque de McInerney, l'individu et sa conduite morale occupent une place de choix. Dans les préoccupations narcissiques des protagonistes du roman, le devoir moral et premier de porter secours se substitue à la question éthique de l'engagement civique et du questionnement politique. La collectivité est donc remplacée par la communauté en tant que modèle civique, annihilant ainsi la participation éthique et collective à la vie civique. Il va sans dire que le triomphe de ce paradigme dans la sphère publique américaine après le 11 septembre trouve un écho particulier dans les valeurs de la classe dépeinte par McInerney. Cet idéal de la communauté nourrit les fantasmes de la haute bourgeoisie car s'il crée une illusion de cohésion sociale, il ne remet pas en cause son statut. Ce processus ne relève donc pas de l'apolitisme mais participe au contraire, de façon active, à maintenir le statu quo social et politique au lendemain du 11 septembre. Le renforcement des valeurs individuelles de vertu morale à l'œuvre dans la notion de « communauté » et leur représentation dans *The Good Life*, ne constituent ni une menace au développement de la politique de représailles organisée par l'administration Bush après le 11 septembre ni ne permettent de penser les conséquences de l'événement de façon collective. Comme l'indique encore Lubin :

This is the mark of a society that cannot contain inner fissures and cracks and is constantly aware of the presumed fragility of its social order whenever it encounters a strong contest to its morals, narratives, and most important, self-perceptions. A kind of puritanism sets in, and the community then becomes the major policing apparatus. When the hegemonic moral boundaries are not flexible enough to contain all kinds of behavior, from revolution through dissent down to juvenile rebellion, the tenacity to hold on to a rigid, unchanging structured communal social order becomes a major concern<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> Lubin 2003, p. 125.

<sup>46</sup> Lubin 2003, p. 127.

Le terme « puritanisme » choisi ici par Lubin semble par ailleurs particulièrement évocateur de l'héritage moral et religieux de la catégorie sociale dépeinte dans le roman, mais surtout de sa réaction conservatrice à l'événement. La communauté représente donc un frein à la dissidence, selon Rubin. Elle la contient. Et en ce sens le projet littéraire de McInerney est aussi celui d'un endiguement. En choisissant de se limiter, d'une part au périmètre géographique restreint de Manhattan, et d'autre part à une catégorie sociale privilégiée, McInerney n'incite pas le lecteur à élargir sa vision de l'événement, ni à la complexifier et à en étendre le champ de ses causes et conséquences. L'accent placé sur la communauté réduit, par définition, la portée de la réflexion sur l'événement de par son confinement à l'ici et maintenant de la « catastrophe », produisant ainsi une sorte de dépolitisation.

### **Absence de cartographie cognitive**

À l'occasion du cinquième anniversaire des attentats, en 2006, deux films d'envergure sur le sujet sortent dans les salles américaines : *United 93* de Paul Greengrass et *World Trade Center* d'Oliver Stone. Le premier relate les événements intervenus à bord de l'avion détourné de « United Airlines » qui s'écrasa en Pennsylvanie le 11 septembre 2001, et le second suit quatre policiers, en temps réel, dans le chaos des tours en flammes. Au sujet des films, Slavoj Žižek écrit dans *The Guardian* :

Both [films] adopt a terse, realistic depiction of ordinary people in extraordinary circumstances. There is undoubtedly a touch of authenticity to them and most critics have praised their sober styles and avoidance of sensationalism. But it is the touch of authenticity that raises some disturbing questions. The realism means that both films are restrained from taking a political stance and depicting the wider context of the events. Neither the passengers on United 93 nor the policemen in WTC grasp the full picture. All of a sudden they find themselves in a terrifying situation and have to make the best out of it<sup>47</sup>.

Si l'analogie entre le « réalisme » des films et l'absence de « prise de position » qui en découle semble quelque peu schématique, Žižek soulève cependant une question fondamentale lorsqu'il écrit que les policiers ou les passagers de l'avion, de par leur position

---

<sup>47</sup> Slavoj Žižek, « On 9/11, New Yorkers faced the fire in the minds of men », *The Guardian*, 11 September 2006, <<http://www.theguardian.com/commentisfree/2006/sep/11/comment.september11>>.

dans l'immédiateté de la catastrophe, ne peuvent saisir le « tableau complet » de la situation, c'est-à-dire le contexte plus large de l'événement. Ce n'est pas tant le recours au réalisme qui est en soi problématique, mais plutôt l'engagement dans « l'ici et maintenant » de la catastrophe qui contribue à l'endiguement d'une mise en perspective politique sur les événements, comme Žižek et Lubin s'accordent à le dire. Encore plus que chez McInerney, le périmètre d'investigation de l'événement et ses réels enjeux est restreint, voire inexistant, ainsi que le déplore Žižek :

This lack of "cognitive mapping" is crucial. All we see are the disastrous effects, with their cause so abstract that, in the case of WTC, one can easily imagine exactly the same film in which the twin towers would have collapsed as the result of an earthquake<sup>48</sup>.

Bien entendu, les choses sont un peu plus subtiles dans *The Good Life*, mais la quasi impossibilité d'identifier les causes de l'événement conduit précisément à la même perception du 11 septembre comme catastrophe ou tremblement de terre. Žižek attribue ce phénomène à l'absence de « cognitive mapping », ou cartographie cognitive, un concept fondamental de l'œuvre de Fredric Jameson, défini dans son ouvrage phare, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Clé de voute d'un système critique complexe, le concept de « cartographie cognitive » est développé à la fin du premier chapitre de l'ouvrage. Conçu dans le contexte historique et culturel du « capitalisme tardif » ou « multinational », et de son versant culturel, la postmodernité, le concept de cartographie cognitive permet de répondre à l'impossibilité apparente de concevoir mentalement les multiples coordonnées spatiales du capitalisme de l'ère postmoderne, normalement inaccessibles de par l'abolition de toute forme de distance, spatiale et critique :

[...] distance in general (including "critical distance" in particular) has been precisely abolished in the new space of postmodernism. We are submerged in its henceforth filled and suffused volumes to the point where our now postmodern bodies are bereft of spatial coordinates and practically (let alone theoretically) incapable of distantiation<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Žižek 2006.

<sup>49</sup> Jameson 1991, pp. 48-49.

Pour répondre aux nouvelles « réalités » de cette ère et de l'espace global « démoralisant » qui la caractérise<sup>50</sup>, Jameson propose donc un nouveau modèle culturel, dont les possibilités d'émergence demeurent, selon lui, hypothétiques, et qui repose sur la « thèse » althussérienne de l'idéologie, selon laquelle : « L'idéologie représente le rapport imaginaire des individus à leur conditions réelles d'existence »<sup>51</sup>. À ce titre, Jameson nous livre une définition de cette notion d'idéologie comme expérience limitée de l'individu de la connaissance scientifique abstraite qui lui est inaccessible dans sa totalité :

The existential — the positioning of the individual subject, the experience of daily life, the monadic “point of view” on the world to which we are necessarily, as biological subjects, restricted — is in Althusser’s formula implicitly opposed to the realm of abstract knowledge, a realm which, as Lacan reminds us, is never positioned in or actualized by any concrete subject but rather by that structural void called *le sujet supposé savoir* (the subject supposed to know), a subject-place of knowledge. [...] The Althusserian formula, in other words, designates a gap, a rift, between existential experience and scientific knowledge. Ideology has then the function of somehow inventing a way of articulating those two distinct dimensions with each other<sup>52</sup>.

C'est afin d'articuler ces deux notions dans le nouveau paradigme capitaliste de la postmodernité que Jameson définit — avec la notion du Symbolique lacanien à l'esprit — son concept ou « esthétique » de cartographie cognitive :

An aesthetic of cognitive mapping — a pedagogical political culture which seeks to endow the individual subject with some new heightened sense of its place in the global system — will necessarily have to respect this now enormously complex representational dialectic and invent radically new forms in order to do it justice. [...] The new political art (if it is possible at all) will have to hold to the truth of postmodernism, that is to say, to its fundamental object — the world space of multinational capital — at the same time at which it achieves a breakthrough to some as yet unimaginable new mode of representing this last, in which we may again begin to grasp our positioning as individual and collective subjects and regain a capacity to act and struggle which is at present neutralized by our spatial as well as our social confusion<sup>53</sup>.

Bien que développé dans un cadre théorique et historique plus large que le seul champ littéraire ou encore, bien entendu, les événements liés au 11 septembre, le concept de cartographie cognitive s'avère particulièrement évocateur et pertinent dans le cadre de la littérature sur le 11 septembre. Lorsque Žižek déplore l'absence de cartographie cognitive

---

<sup>50</sup> « What we must now affirm is that it is precisely this whole extraordinarily demoralizing and depressing original new global space which is the “moment of truth” of postmodernism », Jameson 1991, p. 49.

<sup>51</sup> Louis Althusser, « Idéologie et appareil Idéologique d'Etat », *Positions*, Paris : Éditions Sociales, 1976 (1970), p. 115.

<sup>52</sup> Jameson 1991, p. 53.

<sup>53</sup> Jameson 1991, p. 54.



dans les deux premiers films sur le 11 septembre, c'est bien pour désigner l'impossibilité pour le spectateur de localiser les causes de l'événement. Celles-ci font peut-être l'objet de discussions critiques, mais elles ne trouvent aucune résonance dans les films eux-mêmes. Aucune manifestation symbolique de ces causes ne s'incarne dans les personnages, ni ne les rend visibles ou suggestives au spectateur. Le protagoniste des films, qu'il soit policier dans les tours du World Trade Center, ou passager du vol 93 de « United Airlines », est pris au piège de l'esthétique de l'« ici et maintenant » de la catastrophe et n'est donc qu'un reflet des représentations idéologiques en vigueur dans le discours dominant sur l'événement. Mais si ce phénomène est exacerbé à l'écran, il est aussi identifiable dans le discours littéraire, comme en témoigne le confinement de l'espace civique à l'œuvre chez McInerney. Dans le cadre cette étude, l'idée d'une cartographie cognitive pourra être utilisée comme un indicateur de la complexification de la perception du 11 septembre présente dans les romans du corpus. Elle pourra également constituer un révélateur implicite du degré d'autonomie des œuvres face au discours politique et médiatique hégémonique sur l'événement. Sa possibilité même d'existence sera évaluée au fil de l'étude.

Dans le cas de *The Good Life*, cette cartographie est quasi inexistante. La conception de l'événement comme catastrophe ou séisme local, couplée à l'investigation d'une seule catégorie sociale dominante, et ce, sans distanciation, rend impossible l'identification des causes de l'événement ou d'enjeux extérieurs au microcosme investi. La création d'une « communauté » du 11 septembre, et la nostalgie qu'elle suscite chez les personnages renforcent l'idéologie bourgeoise de la vertu morale et alimentent plutôt que ne questionnent le statu quo social et politique de l'après-11 septembre.

## **b. Narrativisation précoce du 11 septembre : *A Day at the Beach* de Helen Schulman**

Abordons, à présent, une œuvre qui présente des caractéristiques similaires à *The Good Life*, et qui constitue une variante de ses motifs et conceptions sur le 11 septembre. *A Day at the Beach*, de Helen Schulman, est un roman souvent marginalisé dans les analyses critiques relatives à la littérature sur le 11 septembre. Ceci est dû à la fois à sa modestie formelle, son traitement de l'événement en mode mineur, comme nous allons le voir, et

également à sa date de parution. À sa sortie en 2007, le roman est « noyé » parmi la vague de publications sur la question en 2007, notamment *Falling Man* de Don DeLillo, qui attirera toute l'attention des critiques concernés par le traitement littéraire du 11 septembre. *A Day at the Beach* n'en demeure pas moins une œuvre évocatrice d'une certaine perception de l'événement, qui partage avec celle de Jay McInerney de nombreux points communs, mais qui émane d'un nom moins célèbre. Si le postulat de départ du roman est proche de celui de *The Good Life*, comme nous allons le voir, le cadre spatio-temporel de *A Day at the Beach* conditionne cependant une mise en récit particulière du 11 septembre, qui mise tout à la fois sur la réaction des personnages face aux événement en cours — dont ils sont des témoins direct — et l'influence du traitement médiatique précoce de l'événement sur eux.

### **Une sphère domestique en péril ?**

Gerhard et Suzannah Falktopf sont un couple d'artistes emblématique de la scène artistique du sud de Manhattan, qui, comme Corrine et Russell Calloway dans *The Good Life*, résident dans un loft du quartier de Tribeca à Manhattan, très en vogue au début des années deux mille. Gerhard est un chorégraphe renommé d'origine allemande, et sa femme, Suzannah, est une danseuse présente dans toutes ses mises en scène et la muse de son époux. Comme Corrine et Russell Calloway, Gerhard et Suzannah font partie de l'élite de Manhattan, plus culturelle qu'économique. Comme Corrine et Russell, le couple Falktopf rencontre des déboires d'ordre financier. Au moment où débute le roman, Gerhard discute avec son avocat des possibilités de récupérer les droits de sa compagnie dont il vient récemment d'être dépossédé, ce qui constitue pour lui une humiliation personnelle :

None of that mattered now, the trouble had come and neither husband nor wife had been prepared for it; Gerhard had lost the company, *his* dance company, and then what? This defeat, *this* robbery, was rapidly becoming part of the fabric of their lives, a stain, a stain on the immaculate, allergic-to-failure, incredibly resilient, and crafty Gerhard. (DB 6)

Pour nuancer le tableau, le narrateur précise que les Falktopf ne sont pas propriétaires de leur loft à Tribeca, apportant une touche « bohème » à la description. Mais la situation financière délicate du couple n'occulte pas la richesse de leur mode de vie. Les

Falktopf incarnent une élite socioculturelle et les marqueurs de statut émaillent les premières pages du roman. Le lecteur apprend, par exemple, que le petit déjeuner préféré de Gerhard est composé d'œufs de cane achetés au marché bio de Union Square ; que Gerhard a, tout au long de sa vie, collectionné les œuvres d'art de ses amis, qu'il possède une Rolex et roule en SUV Mercedes. Le narrateur évoque par ailleurs l'idéal métropolitain de Gerhard, et les raisons pour lesquelles celui-ci ne peut envisager de vivre ailleurs qu'à New York :

What husband and wife could agree upon was that Gerhard had been in New York such a sustained period of time — since he was seventeen — that the city itself had become his only country. It no longer seemed possible that he could live elsewhere. Why should he? Why, when there was the stimulation of a metropolis full of artists and the deep pockets of those who appreciated them. The restaurants, dim sum, bookstores, the Museum of Modern Art, the fact that he could walk out of his door and go hear live jazz every night of the week, stylish women, fashion, transvestites, the subway, Film Forum, and now good coffee; before, that had been the sticking point, all that melted brown crayon water in those blue-and-white take-out Greek coffee shop cups — gone gone gone, replaced by espresso, drinkable but imperfect, on every corner, a perfect demitasse attainable only at San Ambroeus on the Upper East Side, worth the trip. (*DB 18*)

Si l'atmosphère paraît, dans une certaine mesure, plus respirable que chez McInerney, l'idéal métropolitain de Gerhard prend cependant les contours du parfait guide de la bourgeoisie intellectuelle new-yorkaise. Les marqueurs de goût et de distinction sociale sont facilement reconnaissables dans cette liste presque exhaustive de pratiques culturelles de cette catégorie sociale. Les quarante cinq premières pages du roman sont consacrées aux préparatifs matinaux de la famille Falktopf avant le premier jour d'école de leur jeune fils, Nikolai ; ce qui est l'occasion pour le narrateur d'interrompre fréquemment la scène par des renseignements biographiques sur les protagonistes. L'évocation de la vie commune des protagonistes est plus subtile que chez McInerney et décrit moins systématiquement les pratiques d'une catégorie sociale. L'accent est porté sur la justesse de la caractérisation et la précision de la situation décrite. Cette première partie crée en effet une tension intéressante entre la vie publique des personnages évoquée sous forme de flashbacks et l'univers clos du foyer familial où l'organisation matinale s'étire au fil des pages et acquiert une importance démesurée. Tout l'enjeu de cette scène initiale semble être précisément d'articuler la tension entre la sphère intime et domestique et le monde extérieur. La douche de l'appartement prend ainsi des airs de forteresse inviolable : « Mother and son were safely ensconced behind the Plexiglas shower door, the temperature uniform and just fine, the

water cascading out and down » (DB 17). La sensation d'une sphère domestique sécurisante est cependant remise en cause par les inquiétudes en apparence irrationnelles exprimées par Suzannah :

Once Nikolai was properly disrobed and she herself had shed her T-shirt, peeled off and stepped out of her panties, Suzannah entered the shower. Then she brought the kid in with her, stepping into the jet stream first. Her theory: if anyone were to be scalded, by all rights it should be the mother. Just in case the temperature of the water rose of its own volition. This was suddenly the nexus of Suzannah's fears. She was afraid of water growing inexplicably hot because it wanted to. (DB 16-17)

La perméabilité de la sphère intime et la menace latente qui pèsent sur l'union conjugale, semblent donc former le cœur des préoccupations du roman. En ce sens les premières pages sont évocatrices d'un autre roman, sans lien aucun avec le 11 septembre, mais dont la référence explicite dans le roman, bien qu'anecdotique, nous renseigne sur les influences intertextuelles du roman. Durant le long processus de préparation matinale, Gerhard décide de mettre de l'ordre dans un tiroir « fourre-tout » de la cuisine et y découvre le roman suivant :

And in the corner of the drawer, one of the novels that she'd hidden from him. Gerhard picked it up. A dog-eared copy of Paula Fox's *Desperate Characters*. He'd seen Suzannah perusing the open stalls at the bookstore across from the playground from his spying spot at the café. Why she thought he'd disapprove of this choice was totally beyond him— perhaps she was afraid he'd expect her to discuss it. (DB 32)

Les raisons de la crainte de Suzannah sont peut-être évidentes pour le lecteur familier du roman de Paula Fox. Dans *Desperate Characters*, Sophie et Otto Bentwood s'installent dans la maison de ville qu'ils viennent d'acquérir dans le quartier alors malfamé de Boerum Hill, à Brooklyn, amorçant ainsi le processus d'embourgeoisement du quartier de la fin des années soixante<sup>54</sup>. Alors qu'elle nourrit un chat errant du quartier, Sophie est mordue par ce dernier. Elle est alors envahie par la crainte de contracter la rage, et cette crainte irrationnelle colore peu à peu le roman dans son ensemble. Comme l'écrit Georgiana Banita au sujet de l'importance symbolique de la morsure dans le roman : « The stakes are life and death and, even more dramatically, the fate of her marriage, with the bite serving as a catalyst for the sudden implosion of the harmonious domesticity Sophie shares with her

---

<sup>54</sup> Paula Fox, *Desperate Characters*, New York: W. W. Norton & Company, 1999 (1970).

husband Otto »<sup>55</sup>. Il faut préciser aussi que la morsure de chat, un élément extérieur à la cellule domestique et familiale, est également un symbole de l'intrusion et de l'insécurité du monde extérieur qui s'incarne par ailleurs dans les habitants du quartier, hostiles aux nouveaux arrivants à cette époque<sup>56</sup>.

Dans la scène initiale de *A Day at the Beach*, l'élément narratif qui lie la cellule domestique des Falktopf au monde extérieur, c'est la communication téléphonique détaillée entre Gerhard et son avocat, David Shingshang. Nous sommes le matin du 11 septembre 2001 et Shingshang a un rendez-vous dans le célèbre restaurant luxueux situé au sommet de la tour nord du World Trade Center, le « Windows on the World ». Alors que la conversation s'étire dans le récit, c'est par la communication avec Shingshang que Gerhard prend connaissance de la situation dans les tours, à quelques pâtés de maison de son domicile.

Dans *A Day at the Beach*, c'est le 11 septembre qui incarnera la menace du monde extérieur sur la cellule familiale, mais contrairement à *Desperate Characters*, sans la présence d'un écran métaphorique. Dans le souci de vraisemblance psychologique héritée de Paula Fox, le roman prend donc le contre pied de *The Good Life* — qui exclue la journée du 11 septembre du récit — et se déroule lors de cette seule journée, évacuant ainsi rapidement la description d'un microcosme social, et étirant au contraire l'étude des manifestations psychologiques du choc des attentats dans tous les faits et gestes des personnages. Face au spectacle des tours en feu, dont ils se trouvent être les témoins depuis la fenêtre de leur appartement, et à la vision particulièrement terrifiante d'un « falling man », un homme se jetant de la tour Nord, dont Suzannah suit la trajectoire du regard, Gerhard prend la décision, dans l'urgence, de quitter la ville afin d'assurer la protection des siens, et de se réfugier, là encore, dans les Hamptons.

Le refuge vers la zone sécurisée des Hamptons, lieu traditionnel de villégiature de la haute bourgeoisie new-yorkaise, opère donc un repli radical sur la sphère intime. Mais s'il est le moyen le plus sûr et évident pour Gerhard de mettre sa famille en sécurité, ce dernier

---

<sup>55</sup> Georgiana Banita, « 9/11 Trauma and Visual Witnessing in Helen Schulman's *A Day at the Beach* », *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 53:1 (2011): p. 1.

<sup>56</sup> Citant le roman de Paula Fox, Jonathan Franzen écrit : « [Sophie] wants to be spared the pain of confronting a future beyond her life with Otto. She wants to keep dreaming. But the novel's logic won't let her. She's compelled, instead, to this equation of the personal and the social: "'God, if I am rabid, I am equal to what is outside,' she said out loud, and felt an extraordinary relief as though, at last, she'd discovered what it was that could create a balance between the quiet, rather vacant progression of the days she spent in this house, and those portents that lit up the dark at the edge of her own conscience" » (Jonathan Franzen, « Why Bother? » in Jonathan Franzen, *How to Be Alone*, London: Fourth Estate, 2010 [2002], pp. 56-57).

ne conçoit pas sa décision comme une fuite lâche due aux événements en cours. Gerhard exprime paradoxalement sa volonté de venir en aide aux personnes prises au piège de la tour nord dès lors qu'il découvre par la fenêtre le spectacle chaotique des tours en feu :

In the back of his mind, like a pilot light, the notion flickered that, possibly, he could be of help escorting people out of the tower. He pictured himself clasp[ing] Shingshang's shoulders — "The Stairmaster paid off, hey, Buddy?" — because the building must be at least one hundred stories high, and the restaurant Windows on the World, where he had never been (too afraid of heights), the jewel in that touristy crown, was on the top floor. The itch to lend a hand startled Gerhard. Could it be, as Suzannah used to insist (when has she stopped?) late at night, in bed, after sex, when he was naked, when he'd allow himself to openly wonder, that he was actually good at heart? (DB 49-50)

Si quelques teintes d'ironie sont perceptibles dans les nuances offertes par le narrateur, c'est bien la faculté de Gerhard à se représenter en héros qui domine la description. Cette description est renforcée par l'image de Suzannah et Nikolai sortant de la salle de bain dans ce moment d'urgence, et perçus là encore à travers la focalisation sur Gerhard :

One glance at the injured tower and then at Suzannah's face, and, well, the vulnerability of boxer shorts, those naked knees and ankles, was not going to cut. His wife's hair was plastered to her skull; she looked like a kitten that had fallen into a tub. There was a towel barely draped around her and the boy, their naked bodies entwined like the twisted dough some neighbor kid's mother baked into crullers when Gerhard was a child —pasty and still damp from the shower, Gerhard's family looked ready for the oven. Nikolai's little monkey arms were wrapped tightly around his mother's neck; her eyes were telegraphing terror. (DB 49)

Toutes les figures de l'innocence et de la vulnérabilité sont réunies dans ce passage à la tonalité emphatique qui laisse l'imaginaire de Gerhard s'exprimer dans ce moment de crise. Désarçonné par le spectacle dont il est témoin à la fois depuis la fenêtre du loft et sur l'écran de télévision, il semble perdre ses esprits avant de reprendre conscience de son rôle auprès de Suzannah : « He turned to her, looking for a split second like he'd forgotten she was there, maybe, like he wasn't exactly sure who she was, but then he remembered himself, his role in her world as protector and choreographer, husband and father, and he put his arms around her » (DB 58). L'élan de protection qui semble dans un premier temps s'articuler autour de la cellule familiale est cependant complexifié et élargi par l'irruption d'une autre figure féminine, donnant une dimension supplémentaire aux élans héroïques de Gerhard.

## Mythologie conservatrice et médiations de l'événement

Ainsi, les choses se compliquent lorsque, dans les préparatifs du départ précipité pour East Hampton, Gerhard se rend à la banque pour retirer de l'argent et découvre, agenouillés sur le sol de la banque, une jeune femme et son bébé, en pleurs et visiblement terrorisés par la situation. Gerhard se trouve alors plongé dans un dilemme, celui de retourner au plus vite auprès de sa famille en danger, ou de porter secours à ces inconnus et, comme l'exprime, là encore, le narrateur en focalisation interne sur Gerhard :

At home, Suzannah, his wife, was waiting for him. She was waiting for him with his son. His family needed Gerhard. They needed him to make them move. To get them out. This great city was under attack... New York was under attack, Gerhard could hardly believe it. He was a man who was needed at home, so Gerhard started to stride by her, this girl on the bank floor, when something stopped him, something made him hesitate, and when you hesitate, you're lost [...]. That stupid philanthropic flame lit by Shingshang and his escape, that newfound urge to help, to assist? The fact that this girl was kneeling on a floor, a floor that was probably filthy, a girl on the filthy floor, the city in chaos, under attack. (DB 69-70)

Ce passage illustre bien sûr les vertus héroïques que se découvre Gerhard dans la crise, là encore évoquée en termes grandiloquents, et qui l'empêchent de choisir entre la protection de sa propre famille et celle d'une inconnue en détresse. Cette incapacité à faire un choix aura des conséquences sur la suite de l'intrigue, nous le verrons, mais il indique aussi que le dilemme qui se présente à Gerhard n'en est pas vraiment un. S'il se sent partagé, ce n'est que parce que son élan vertueux semble décuplé dans les minutes qui suivent le crash des deux avions dans les tours, faisant écho à l'élévation morale des personnages de *The Good Life*, à la suite du 11 septembre. L'événement semble, en ce sens, intervenir au meilleur moment pour Gerhard, alors qu'il fait face à un passage à vide professionnel et des questionnements existentiels. À la différence des personnages de McInerney, Gerhard se rassure ainsi par l'affirmation de l'immanence de sa bonté : « Instinctively Gerhard had stopped to assist a mother. He *was good!* » (DB 70). La focalisation sur Gerhard prête au sourire, mais elle renseigne cependant sur les propres représentations du personnage. Cette vertu révélée en temps de crise, que l'on retrouve dans d'autres figures masculines en crise de la quarantaine — comme c'est le cas de Luke chez dans *The Good Life* — est plus généralement symptomatique de l'invocation d'une

image nostalgique, régressive et patriarcale de l'Amérique dans le contexte de l'après-11 septembre, selon Elizabeth S. Anker :

These novels [...] evince deep nostalgia for an earlier epoch of American greatness — thus exhibiting an ambivalent historical consciousness that parallels their divided impulses toward barbed political satire and conservative apologetics. First and foremost, nostalgia within the 9/11 novel encodes sentiments at once idealized and regressive, which is to say that these narratives partake of a longing to return to a bygone era of American omnipotence wherein white, heteronormative, patrician masculinity was still sacrosanct<sup>57</sup>.

Les critères évoqués ici par Anker sont à rapprocher des valeurs protestantes des WASPs, évoquées précédemment, et leurs désirs de maintenir une élite homogène racialement et religieusement. Alors que les écarts de McInerney dans l'ironie ou la satire sont facilement reconnaissables, il n'est pas toujours possible d'identifier la position du narrateur dans sa focalisation sur Gerhard, et on ne sait dire si la restitution des sentiments vertueux naissants de Gerhard est véritablement teintée d'ironie. C'est ce qui rend le roman subtil sur ces aspects mais aussi ambigu. Les passages sur la responsabilité masculine émaillent la focalisation sur le personnage dans la suite du roman alors que ce dernier cède à ses nouveaux instincts empathiques et décide de « recueillir » la femme et son bébé, qui s'avère être une touriste française égarée et séparée de son mari parti faire des courses aux abords du World Trade Center. Finalement en route pour East Hampton, Gerhard revient sur la nouvelle mission que l'événement lui incombe :

He shifted around to look at the crew in the back seat. A car full of women. Women waiting for him to take the lead. Women and children. Like a lifeboat. It was preposterous that he should find himself in this position. What did he know truly about taking care of anyone? (DB 92)

Ou encore, après s'être ravitaillé dans un restaurant McDonald's du Queens :

He was still alive and blessedly he was enveloped in a moment of fantastic mundanity, dispensing drinks to his passengers in the back seat of his car, passing the Diet Coke to his stunned, pretty wife. He *was* an American husband, an American father. The thought itself made him feel lighter. Almost giddy. (DB 96)

---

<sup>57</sup> Elizabeth S. Anker, « Allegories of Falling and the 9/11 Novel », *American Literary History* 23:3 (Fall 2011): p. 468.



Là encore le passage semble teinté d'ironie. L'affirmation nouvelle et sans faille d'une identité paternaliste et nationaliste chez Gerhard, qui évoque les motifs de la série d'animation satirique « American Dad » et qui pourrait susciter la distanciation du lecteur, se trouve cependant étrangement renforcée par les propres aspirations de Suzannah. Dans la quiétude retrouvée de la plage et des jeux qu'elle partage avec son fils, Suzannah se remémore pourtant la réaction aux attentats du maire de New York, Rudolph Giuliani, entendue à la radio sur le trajet :

They'd heard the mayor on the radio, the mayor who had announced to the media that he was divorcing his wife before he'd even bothered to inform her himself... Now Rudy sounded strong and fatherly in the moment, asking for calm, for good behavior, reassuring Suzannah and her fellow citizens with his composed and compassionate leadership. Isn't that what Suzannah was always craving, a good leader? A father? Isn't that what her stupid shrink kept on telling her? Her own father was dead, and he hadn't had much of that mythical fatherly gravitas, had he, when he was still living. He hadn't been much of a protector. (DB 102)

L'abondance des figures patriarcales évoquées laisse peu de doute quant aux aspirations de Suzannah dans ce moment d'urgence. Mais surtout le sentiment d'intimité naissant avec la figure politique protectrice est rendu par la familiarité dont Suzannah fait preuve à l'égard le maire — pourtant incarnation de dérives politiciennes avant le 11 septembre — en l'évoquant par son prénom. Ceci suggère la convergence quasi immédiate de la rhétorique politique et des sentiments nationaux qui se fait jour immédiatement après l'événement. La crainte suscitée par le choc de l'événement réveille chez Suzannah un désir de protection masculine, voire paternelle, qui fait ainsi écho à l'invocation, dans les médias de masse conservateurs, à des figures masculines mythologiques pour assurer la protection de la femme présentée comme vulnérable au lendemain du 11 septembre. À ce titre, Susan Faludi établit une comparaison avec la représentation genrée des westerns hollywoodiens des années 50, évocateurs, selon elle, des rapports homme-femme dans la nouvelle Amérique de l'après-11 septembre :

In the post 9/11 reenactment of the fifties Western, women figured largely as vulnerable maidens. Never mind that the fatalities that day were three-to-one male-to-female and that most of the female office workers at the World Trade Center (like their male counterparts) rescued themselves by walking down the stairs on their own feet. The most showcased victims bore female faces. "We will never forget the photos of them, the brawny young man in his helmet carrying the wounded young woman in his arms," conservative commentator Charlotte Allen wrote in early 2002, one of many to marvel over these putative rescue shots. [...] In the absence of female victims at the site, the media substituted homemakers in the suburbs held

hostage by fear and little children traumatized by television footage. The threat, according to this revised script, wasn't to our commercial and governmental hubs but to our domestic hearth<sup>58</sup>.

L'invocation de Suzannah d'une figure masculine protectrice est donc à associer, selon les termes de Faludi, au fantasme du héros hollywoodien « va-t-en guerre » de la guerre froide qui constitue la contrepartie du danger, selon le discours médiatique et politique, qui menace le foyer américain après le 11 septembre :

In the aftermath of the attacks, the cultural troika of media, entertainment, and advertising declared the post-9/11 age an era of neofifties nuclear family "togetherness," redomesticated femininity, and reconstituted Cold Warrior manhood. "Security moms" were said to be salving their fears of terrorists by sticking close to the hearth and stocking their pantries with canned goods and anthrax antidotes, while suburban dads were stockpiling guns in their families' linen closets. Scared single women, the media held, were reassessing their independence and heading for the altar; working mothers were "opting out" for the protected suburbs. The nation's men, from the inhabitants of the White House on down, were reportedly assuming a hard-boiled comportment last seen in post-World War II cinema. They were anointed "the new Hawks" of the new consensus, "fighting a new Cold War," as tough on terrorists as the old Hawks had been on Communists. They were men prepared to mete out "torture" and "focused brutality," take "nasty and brutish means," and chuck the "niceties" of avoiding civilian casualties [...]. A new John Wayne masculinity was ascendant, the punditry insisted. "Welcome back, Duke!" Peggy Noonan wrote in a much-quoted October 12 *Wall Street Journal* op-ed piece. "From the ashes of September 11, arise the manly virtues"<sup>59</sup>.

Bien que le constat dressé par Faludi frise parfois la caricature, et qu'il s'applique en priorité à des médias conservateurs et à un modèle familial que l'on qualifie de « suburbain » aux États-Unis, le repli sur le « foyer » opéré par les Faludopfs, couplé au désir de protection masculine formulé par Suzannah, semblent effectivement rendre compte de la rhétorique médiatique en vigueur après le 11 septembre. Fidèle à la description de Faludi, le fantasme de la figure du mâle protecteur se fait jour chez Suzannah dans la figure du leader politique soudain héroïsé par le cours des événements. C'est le cas de Giuliani — dont le taux de popularité atteint des sommets après le 11 septembre, et ce après avoir été rejeté par une grande majorité des New-Yorkais les mois précédents<sup>60</sup> — mais c'est aussi le cas de Bush que Suzannah évoque un peu plus loin :

---

<sup>58</sup> Faludi 2007, pp. 6-7.

<sup>59</sup> Faludi 2007, pp. 4-5. Précisons que « The Duke » est un prénom donné à l'acteur John Wayne aux États-Unis.

<sup>60</sup> Voir p. 2 de la présente étude.

As for the president, where was he? Soaring above the clouds and the mayhem in Air Force One—Suzannah instinctively searched the bright blue sky for his vessel, using her hand as a visor once again, the sun so close to directly overhead it must have been about 1:00, at the very most narrowing in on 2:00—not a single plane marred the firmament. (DB 103-104)

Le contraste est saisissant, dans ce passage, entre l'isolement de Suzannah dans un espace hors de tout repère social et l'invocation quasi instinctive de la figure la plus emblématique du pouvoir politique et de la sphère publique, et également figure patriarcale par excellence. Dans son repli extrême dans la sphère intime — Suzannah se trouve seule sur la plage avec son enfant — l'absence de mâle protecteur se matérialise dans l'invocation du président veillant sur son peuple depuis les airs, ou du moins tel en est le souhait de Suzannah. La soudaine identification de Suzannah aux leaders politiques du parti républicain est étonnante lorsque que l'on considère le milieu social auquel semblent appartenir les Falktopf et les idéaux politiques qui les caractérisent. Évoluant dans un cercle artistique urbain, les Falktopf semblent être l'incarnation d'un certain libéralisme politique à l'américaine, dont New York est souvent présenté comme le centre névralgique. Au début du roman, il est fait référence aux élections municipales de New York pour lesquelles Suzannah, accompagnée de Nikolai, s'est rendue dans une école publique afin de voter. Le narrateur relate l'expérience de Suzannah dans l'isolement :

She still wasn't so sure... was it the billionaire or the asshole who deserved her vote? Suzannah was excited to take Nikolai into the little draped booth—let him decide! She was looking forward to explaining the process: "In this country, we elect our leaders," when of course this old saw was not entirely true, the last presidential election having proven that axiom antiquated. (DB 8)

L'allusion aux élections présidentielles de 2000, et à la victoire de George Bush dans des conditions douteuses, est un moyen pour Schulman de présenter les convictions politiques de Suzannah indirectement. L'ironie dont fait preuve Suzannah, à travers la focalisation du narrateur, est aussi probablement un moyen de s'attribuer les faveurs du lecteur, lui aussi probablement déjà rallié, au moment de la publication du roman, à la cause libérale anti-bushiste. Alors, le paradoxe est saisissant lorsque Suzannah s'en remet à ces figures politiques raillées dans les cercles « libéraux » de la bourgeoisie artistique new-yorkaise évoquée au début du roman. Le narrateur reste énigmatique quant aux raisons profondes de ce revirement chez Suzannah. Mais deux éléments nous renseignent à ce sujet. Le premier est explicite et concerne la relation symbolique de Suzannah à Gerhard. À la suite

de ses différentes thérapies, évoquées avec ironie, Suzannah fait le constat que son union avec Gerhard est constituée par la recherche d'une figure paternelle. Mais Suzannah est aussi consciente du refus de Gerhard d'endosser ce rôle :

Gerhard had all but refused the role she'd initially cast him for, the role of father. He wouldn't play Daddy for her; his own needs were just too clamorous and insistent. In terms of Nikolai, it had been enough to get Gerhard to agree to simply "father" him; the rest of it, nurture and all that, was outside Gerhard's social contract, his native ken. It just wasn't his strong suit. All three shrinks agreed on one point: she had no choice but to accept this. (DB 103)

A la suite de ce constat, Suzannah choisit une figure de substitution : « So she'd have to settle for Rudy Giuliani in the father-figure department, Suzannah thought, while the world was coming to an end » (DB 103). Ce choix délibéré et teinté d'ironie suggère une certaine distance dans le revirement politique et identificatoire de Suzannah, mais fournit donc une explication purement psychologique à ce revirement. La substitution du personnel au politique est évidente ici, et ce même à travers le recours apparent, mais symbolique, à la figure politique. Mais sa crainte d'être abandonnée par la figure masculine tutélaire teinte la focalisation sur son personnage tout au long du roman. Alors, par exemple, qu'ils quittent leur appartement dans l'urgence, Suzannah est prise de panique en voyant Gerhard s'éloigner trop vite :

Suzannah stared at him. She stared at her husband as he headed down the hall. After a moment or two, Suzannah was following him, but he was too fast for her, and when she couldn't see him any longer, she heard the front door of their apartment slam shut.

I've ruined my life, thought Suzannah. I've ruined it and the world is coming to an end. (DB 64)

L'insécurité personnelle de Suzannah colore ici sa réception de la catastrophe et la renvoie à des inquiétudes narcissiques — le sentiment presque puéril d'avoir raté sa vie. Mais l'invocation de figures paternelles de substitution, en l'occurrence politiques, a des causes plus directement liées aux événements en cours. Dans son repli extrême sur le foyer et la sphère privée qu'elle effectue avec son enfant, et symboliquement séparée de Gerhard par la présence d'une autre femme et de son enfant dans leur fuite commune, Suzannah est à présent reliée au reste du monde par le seul prisme des médias. Le déplacement de la cellule familiale du site des attentats vers un espace suburbain sécurisé implique

l'éloignement du centre névralgique de la catastrophe et une réception littéralement médiatisée des événements en cours.

Le décalage entre la perception immédiate des Falktopf de la catastrophe depuis la fenêtre de leur appartement et la médiation exercée par les images télévisuelles est en effet un motif récurrent du roman, comme l'exprime Giorgiana Banita :

In the gap created between their direct witnessing of the attacks and the complete narrativization of the events, television comes to occupy an important intermediary space for the Falktopfs, functioning as a kind of transitional object mediating between the environments in which terror is produced (as weapon) and endured (as wound)<sup>61</sup>.

Cette idée se trouve articulée dans le roman à travers les réflexions de Suzannah, alors que le couple se trouve encore dans l'appartement :

On television it was easy to imagine the building empty but for paper, the swirl of origami snowflakes that danced in the crisp, shining air. It was only if you looked outside Suzannah's window that the air was filling with smoke and people plummeted from the gaping hole. People on fire. [...] On the screen the world was silent [...] *people* were on fire, not birds, and outside their window these people were diving to their deaths. On TV it was so fucking quiet. Here in Suzannah's home, sirens screamed. (DB 58-59)

Mais les images télévisuelles ne sont pas seules médiatrices de la catastrophe, et les programmes de radios diffusés dans le véhicule des Falktopf, commentant la situation en direct, participent des balbutiements d'une narrativisation de l'événement. C'est donc la conjonction de l'histoire personnelle de Suzannah et de cette narrativisation précoce de l'événement en cours — médiatique et politique — qui la conduisent à invoquer des figures hégémoniques pour assurer sa protection. La focalisation sur Suzannah révèle donc les connexions fondamentales entre la rhétorique politique de crise, la médiation de l'événement, et la réaction émotionnelle qui semblent s'organiser très tôt dans la narrativisation de l'événement.

---

<sup>61</sup> Banita 2011, p. 4.

## Causalité rompue : l'élan vertueux en question

Mais le roman ne se contente pas d'une simple illustration du discours médiatique ou politique à travers la focalisation sur ses personnages. L'effet produit par l'événement sur les deux protagonistes est mis sous tension tout au long du récit ; d'un côté la réaction de Gerhard — son élan protecteur paternaliste perçu par lui-même comme vertueux — et de l'autre, le besoin d'assistance que formule Suzannah, sans que jamais l'un ne réponde à l'autre. Alors que le couple organise pourtant un repli sur la cellule familiale en se réfugiant dans la sphère sécurisée et suburbaine des Hamptons, la présence d'un tiers dans cette fuite — la touriste française et son enfant — fait figure de symbole de l'impossibilité des deux protagonistes à exprimer et à réconcilier leurs nécessités respectives.

Ainsi, la fin du roman qui correspond littéralement à la fin de la journée du 11 septembre, fait éclater au grand jour cette tension latente et ascendante tout au long du récit. Dans leur refuge de East Hampton, Gerhard et Suzannah ne se rencontrent pas. Gerhard recherche activement le mari de Martine, la touriste française ; Suzannah accompagnée de Nikolai va faire des courses. Mais dans son besoin insatisfait de la protection de Gerhard, Suzannah va peu à peu projeter sa frustration sur la présence de Martine et son enfant, jusqu'à en conclure de façon irrationnelle que Gerhard est le père de cet enfant. Suzannah est, à la fin du roman, victime d'une crise de nerfs, sorte de point culminant de la tension générée tout au long du roman :

*She was going mad. She was hearing voices. She'd eaten nothing all day and her child was defective and her husband kissed another woman's baby and the country was attacked and the night sky was melting like filmstrip on a too-hot projector—what little had been left to protect her was being burned through by the endless white heat of encroaching oblivion. (DB 181)*

Le recours à l'anaphore du pronom « she », ainsi que la répétition de la conjonction « and » accentuent ici la sensation de panique qui semble progressivement s'emparer de Suzannah et l'impossibilité pour elle d'extérioriser ses sentiments, tout en donnant une tonalité anxiogène au texte. Lorsque le couple se rencontre enfin, l'incompréhension mutuelle des deux parties se fait jour et ne conduit à aucune résolution :

*"You abandoned me," seethed Suzannah. "You abandoned your wife, and you abandoned your son. Of course I was screaming. There was no other way to get your attention."*

“Abandoned...?” said Gerhard. Her attack made him furious. “Suzannah, what is wrong with you? I risked my life, I shepherded you out of harm’s way, I saved us all from danger...” He’d been so good, he thought. So good! (DB 188-189)

Le décalage de perspective sur les événements de la journée et sur le comportement de Gerhard révèle tout autant le caractère fantasmagorique de la réaction vertueuse de Gerhard, ou plutôt l’absence de concrétisation dans le monde réel de ses intentions, que les attentes disproportionnées de Suzannah. Dans l’articulation de ce processus, *A Day at the Beach* se rapproche de *Desperate Characters*, comme l’écrit Giorgia Banita au sujet de la morsure de chat dont est victime la protagoniste du roman et qui teinte sa perception de son environnement :

What alienates Sophie Bentwood from the emotional chores of her marital bond is not the cat bite itself (although her hand does seem to swell exponentially from one day to the next); rather, it is a profound sense of injustice, derived from the discrepancy between Sophie’s charitable gesture of feeding a stray cat and the animal’s absurd reaction, that unsettles her, ultimately prompting her frantic actions and the book’s inexplicable finale. The entire novel can be read from this perspective as the awakening of a do-gooding spirit to the tenebrous, surreal realization that the chain of cause and effect (or, for that matter, virtue and reward) may be interrupted by forces whose impact can only be fully absorbed over time<sup>62</sup>.

C’est précisément le même processus qui caractérise la relation entre Gerhard et Suzannah, et dont *A Day at the Beach* semble reprendre chacune des étapes décrites ci-dessus. Face aux accusations d’abandon de Suzannah, Gerhard ressent une profonde injustice qui s’exprime de façon répétitive sur plusieurs pages du roman : « “This is ridiculous,” said Gerhard. “We were attacked. I was protecting my family. Only an idiot would have stayed put there, in that hell, that inferno » (DB 190), ou encore lorsqu’il justifie son aide à Martine et son bébé : « I was trying to do good for once. Isn’t that what you always want from me? I would think that my good deeds, that this, would please you! » (DB 191). La ligne causale entre les bonnes intentions de Gerhard et leur exécution ou vérification auprès de Suzannah est brisée, et, par là même, la chaîne de « vertu et de récompense » à laquelle Banita fait référence ici. C’est ce que décrit, tout comme le roman de Paula Fox, *A Day at Beach* : l’éveil vertueux de son protagoniste contre la toile de fond du 11 septembre s’avère, alors que l’intrigue progresse, inadapté ou non reconnu. Il est révélateur, en ce sens, de la moralité « sentimentale » décrite par Žižek, qui implique la

---

<sup>62</sup> Banita 2011, p. 2.

présence du regard de l'autre dans la réalisation de l'acte vertueux<sup>63</sup>. Ainsi, à la différence des personnages de *The Good Life* qui témoignent de leur comportement vertueux, les actes de Gerhard ne rencontrent pas la reconnaissance qui est implicitement espérée par le personnage. Il convient alors de s'interroger sur la signification de ce phénomène et la résolution finale que lui apporte le roman.

### **Triomphe de la communauté ou narcissisme ?**

La trajectoire que propose le roman s'avère en ce sens surprenante, et pose question quant à l'interprétation qu'il convient d'en faire. Nous serions tentés de conclure que, à l'instar du processus décrit par *Desperate Characters*, l'élan vertueux comme seule réponse au 11 septembre ne conduit pas à sa reconnaissance et est insuffisant, pour Schulman, qu'il est générateur d'une frustration littéralement incarnée dans les personnages, et qu'il se substitue à une réflexion plus éthique sur les raisons de l'attaque portée contre la population et la part de responsabilité des États-Unis dans ce processus<sup>64</sup>. Alors qu'il exprime pourtant son désir immédiat de venir en aide aux victimes des attentats, Gerhard choisit plutôt de quitter les lieux et de protéger les siens, le secours apporté aux deux « étrangers » atténuant son dilemme. Mais c'est un faux dilemme qui s'exprime chez le personnage, car dans les deux cas, c'est d'un comportement vertueux et du sens du devoir dont il s'agit, à l'égard d'innocents et, de façon tout aussi primordiale dans le contexte de l'après-11 septembre, de son foyer, cible potentielle de la nouvelle menace abstraite qui pèse sur le pays.

---

<sup>63</sup> Voir p. 65 de la présente étude.

<sup>64</sup> Voir p. 16 de la présente étude. Précisons également que la distinction exprimée ici évoque l'opposition défini par Max Weber entre « l'éthique de responsabilité » et « l'éthique de conviction » que le sociologue allemand décrit ainsi : « il y a une opposition abyssale entre l'attitude de celui qui agit selon les maximes de l'éthique de conviction — dans un langage religieux nous dirions : « Le chrétien fait son devoir et en ce qui concerne le résultat de l'action il s'en remet à Dieu » —, et l'attitude de celui qui agit selon l'éthique de responsabilité qui dit : « Nous devons répondre des conséquences prévisibles de nos actes. » (Max Weber, *Le Savant et le Politique*, Paris: Plon, 10/18, 1995, p. 172). Cette éthique de la responsabilité semble particulièrement absente du débat public sur le 11 septembre aux États-Unis, dans lequel les conséquences d'actes passés — la longue présence américaine au Moyen-Orient, par exemple — sont rarement reliées à l'événement et au djihadisme, plus généralement. Nous reviendrons sur cette question essentielle tout au long de cette étude et plus spécifiquement dans la troisième partie de ce chapitre, consacrée au traumatisme.



La réaction finale de Suzannah, dans une forme de renversement dialectique, est toute aussi ambiguë. Alors qu'elle déplore l'absence de protection de Gerhard, Suzannah lui fait également le reproche inverse à la fin du roman, celui de n'avoir pas été assez altruiste et d'avoir quitté Manhattan précipitamment sans porter secours aux victimes :

"Risky your life," said Suzannah, her head now wobbly but correctly placed back upright on the long stem of her neck. "Who are you kidding? You were never in harm's way." She spit this out. Her right hand circled in the air for emphasis. [...] "We could have stayed at home and helped out our neighbors, Gerhard," said Suzannah. "Like everyone else did." She spit out the words as if they were discrete little pellets. "All those heroes, the cops, the firemen. We could have given blood! We could have been part of the city, we could have helped somebody! [...] Face facts, Gerhard. You ran away. Pure and simple. You ran away. You got scared and you ran". (DB 189-190)

La réaction inattendue de Suzannah suggère donc que l'élan de vertu morale triomphe chez elle aussi et constitue bien le référent éthique de la réception précoce du 11 septembre tel qu'il s'illustre dans le roman. Alors que Suzannah exprime pourtant des préoccupations narcissiques tout au long du roman, c'est finalement le désir de porter secours qui semble l'emporter chez elle. Et ce désir naissant chez Suzannah s'exprime par la référence à la notion de communauté déjà présente dans *The Good Life*. Si le roman de Jay McInerney révélait la nostalgie de l'auteur et de ses personnages pour l'idée d'une communauté éphémère du 11 septembre, *A Day at Beach* formule, à travers Suzannah, le regret mélancolique de ne pouvoir y prendre part.

Alors que McInerney livre un portrait plutôt bienveillant et homogène de cette communauté solidaire et vertueuse, les fluctuations réactionnelles et la faible fiabilité des protagonistes de Schulman suggèrent un point de vue moins directement aligné sur le discours dominant et la « communauté sacrée » du 11 septembre, pour reprendre les termes d'Orly Lubin<sup>65</sup>. Mais la tirade finale de Gerhard affirme sa croyance ultime dans le nouvel élan civique créé par l'événement :

"You'll see," said Gerhard. "Yesterday was awful. But it was a wake up call. Already people are rallying around one another, already so many people have put the safety of others before their own... The courage they have shown! The society has enlarged itself, our hearts have grown."

Tears came to Gerhard's eyes. He was so moved by the bravery, the bravery he had seen on the news the night before, the bravery he knew would come today and the day after

---

<sup>65</sup> Voir p. 25 de la présente étude.

and the day after. He wanted so badly to be part of it. Tears slipped easily down his cheeks. They were tears of recognition. Recognition of mankind's inherent generosity. Gratitude for his own good luck. (DB 211)

Les nombreuses répétitions et anadiploses confèrent au passage une tonalité grandiloquente. La reconnaissance nouvelle de la générosité de l'humanité semble être le gage d'un nouveau départ pour Gerhard, d'un nouvel ordre du monde :

It was a wake-up call. Now we know what we are made of and we are better for it. The world will come together. The world will heal itself of this shocking, brutal performance. The world will rise to the occasion. You'll see, Suzannah. Don't scoff. (DB 211)

Mais le nouvel ordre que Gerhard invoque, là encore rendu dans un style incantatoire par l'anaphore, semble en réalité concerner les seuls intérêts du monde occidental, ou de la société américaine, soudainement exposés à l'espoir fallacieux d'un monde plus généreux, mais qui dissimule mal des préoccupations narcissiques. Comme dans *The Good Life*, Gerhard se fait le porte-voix de la célébration de la communauté et de son devoir, et qui se substitue à un réel engagement éthique au niveau collectif ainsi que d'une réflexion commune sur les raisons de l'événement, que le resserrement spatio-temporel extrême semble par ailleurs exclure. L'incarnation de cette rhétorique dans le personnage de Gerhard, mais aussi chez Suzannah à un degré moindre, révèle par ailleurs la dissémination rapide du discours médiatique et la narrativisation précoce de l'événement dans ces termes.

La réaction de Suzannah, une fois de plus ambiguë, à la tirade de Gerhard rend incertaine la position même de l'auteur quant à l'avènement de cet idéal moral et apolitique : « Suzannah said nothing. She did not look like she believed in anything » (DB 212). Les termes de cette incrédulité restent obscurs et l'on ne peut affirmer s'ils constituent ou non une distanciation envers le discours de Gerhard et les conceptions idéologiques qu'il véhicule.

Le roman rend compte tout à la fois, dans la focalisation nuancée sur les personnages, de l'incarnation de la rhétorique politique et médiatique dans une catégorie sociale identifiable, et de la distanciation relative de l'auteur envers cette rhétorique, de fait de l'instabilité même qui caractérise les personnages. Mais le recours à un cadre spatio-temporel narratif circonscrit, limite le champ d'exploration du roman, et par là l'émergence d'un discours critique :

It is worth noting that Schulman restricts the novel's narrated time to a single day — chronicled from dawn to dawn — which precludes the narrative from including two essential components of the 9/11 timeline: the aggressive retaliation against the Middle East that erupted shortly after the attacks (events that other 9/11 novels with a longer time span do encompass) and the narrative speculations put forward to make sense of the events. As a result the Falktopfs are attached to a narrow slice of life whose limited perspective prevents them from metabolizing their trauma over time<sup>66</sup>.

L'analyse de Giorgiana Banita est cruciale dès lors que l'on s'intéresse à une perspective plus large de l'événement. On peut y ajouter que, comme chez McInerney, l'observation de la réception du 11 septembre parmi une seule catégorie socio-économique, participe de la restriction du périmètre d'investigation des conséquences du 11 septembre dans la société américaine. Mais en optant pour une lecture, encore une fois, plus contextuelle de l'œuvre, on peut identifier dans la restriction du champ d'investigation du roman, un phénomène emblématique de la réception de l'événement dans la sphère publique américaine, à savoir la réticence à l'analyse causale de l'événement, la participation des médias de masse dans la définition de sentiments nationaux sur l'événement, et l'endigement de préoccupations civiques et collectives par l'émergence d'une communauté imaginaire vertueuse et conservatrice. La conséquence ultime de ce resserrement à l'œuvre dans le roman, même envisagé comme symbolique, est précisément le cantonnement du lecteur à cette lecture primaire de l'événement. S'il jette le doute, par effet de redondance du discours médiatique, sur la fiabilité des représentations des protagonistes, il ne suggère pas de porte de sortie, et ne donne à voir que leur simple aliénation dans la narrativisation hégémonique de l'événement.

Le repli sur la sphère privée observé dans ces deux romans, ainsi que l'observation des conséquences du 11 septembre pour une catégorie sociale privilégiée nous conduit, à présent, vers l'analyse d'une œuvre qui tend, d'une part, à contrer le discours hégémonique sur l'événement en misant sur la pluralité ethnique de la société américaine, mais qui, d'autre part, opère un retrait spectaculaire des enjeux publics et politiques spécifiques de l'après-11 septembre.

---

<sup>66</sup> Banita 2011, p. 4.

## II. Solipsisme de l'après-11 Septembre : *Netherland* de Joseph O'Neill

Le roman que nous abordons, à présent, comporte des caractéristiques similaires aux deux romans traités précédemment mais s'en démarque aussi sur de nombreux aspects. Précisons d'emblée qu'il est l'œuvre d'un auteur non américain mais que sa première publication aux États-Unis, son profond ancrage dans la culture américaine, ainsi que son rayonnement critique aux États-Unis, rendent sa présence dans notre corpus pertinente et évocatrice des problématiques de cette étude, particulièrement de ce premier chapitre. Au sujet de Joseph O'Neill, l'auteur de *Netherland*, le critique littéraire britannique influent du *New Yorker*, James Wood, écrit :

Perhaps Joseph O'Neill is the writer this city has been awaiting: born in Ireland, reared in Holland, educated in England, and resident in Manhattan. If his writing has an English ease and classicism, it also has a world-directed curiosity, an interest in marginal lives which might owe something to O'Neill's origins. (His mother is Turkish. His Irish and Turkish grandfathers were separately imprisoned by the British, one in Ireland and one in British Palestine, a history that he related in his involving, spacious memoir, "Blood-Dark Track," which appeared in 2001)<sup>67</sup>.

Outre son statut de résident new-yorkais, ce sont bien les origines multiculturelles de l'auteur qui représentent, aux yeux de Wood, un attrait particulier dans l'évocation du New York du nouveau millénaire.

Précisons aussi que, contrairement aux deux œuvres abordées précédemment, la critique fut dans son ensemble élogieuse à l'égard de *Netherland*. James Wood, dont le compte rendu critique est cité ici, est en quelque sorte la tête d'affiche de ce consensus critique. Si Wood voit dans *Netherland* : « [...] a large fictional achievement, and one of the most remarkable post-colonial books [he has] ever read », le contenu de sa réflexion se porte principalement sur la dimension post-coloniale du roman et non sur son traitement du 11 septembre ou de ses conséquences, aspect que nous aborderons bien évidemment dans notre lecture de l'œuvre. Mais d'autres critiques n'hésitent pas à lire dans le roman de O'Neill le meilleur témoignage littéraire sur la vie à New York après le 11 septembre alors

---

<sup>67</sup> James Wood, « Beyond a Boundary », *The New Yorker*, 26 May 2008, <[http://www.newyorker.com/arts/critics/books/2008/05/26/080526crbo\\_books\\_wood](http://www.newyorker.com/arts/critics/books/2008/05/26/080526crbo_books_wood)>.

publié. Pour Dwight Garner, *Netherland* est : « the wittiest, angriest, most exacting and most desolate work of fiction we've yet had about life in New York and London after the World Trade Center fell »<sup>68</sup>. A ceci près que pour Garner, *Netherland* n'est pas l'œuvre tant attendue sur les enjeux élargis du 11 septembre : « It's impossible, though to stop scanning the horizon for something else — the bracing, wide screen, many-angled novel that will leave a larger, more definitive intellectual and moral footprint on the new age of terror. Joseph O'Neill's *Netherland* is not that novel »<sup>69</sup>, le critique exprimant ainsi une vision implicitement normative et ambitieuse du roman sur le 11 septembre, mais compromise, par ailleurs, par l'alignement sur la rhétorique de la terreur<sup>70</sup>.

La satisfaction générale des critiques lors de la parution de *Netherland* interpelle, en ce sens qu'elle semble déjà éloignée des premières requêtes sur le roman, encore à venir, du 11 septembre, et la nécessité de créer des formes novatrices capables de rendre compte du nouveau paradigme introduit par l'événement et de la rupture qui le caractérise. Et, comme l'écrit James Wood, *Netherland* ne coche clairement pas cette case : « This is attentive, rich prose about New York in crisis that, refreshingly, is not also prose in crisis »<sup>71</sup>. Ainsi pour Wood, la stabilité de la prose de O'Neill semble être un gage de valeur dans un paysage littéraire de l'après-11 septembre, ou plus généralement du nouveau millénaire, présenté comme instable. Nous le verrons par la suite, les affinités entre l'univers critique de James Wood et les choix romanesques de *Netherland* sont nombreuses. Et cet effort commun nous renseignera d'une part sur les stratégies du roman, et d'autre part sur la place de *Netherland* dans le contexte général de la fiction après et sur le 11 septembre.

À rebours de l'accueil critique du roman, la romancière Zadie Smith publie un compte rendu critique sévère et influent de *Netherland*, qu'elle met en opposition avec *Remainder* (2006) de Tom McCarthy, roman expérimental sur le thème de la répétition, et qui est l'occasion de livrer une réflexion plus large sur l'état de la fiction contemporaine.

---

<sup>68</sup> Dwight Garner, « The Ashes », *The New York Times*, 18 May 2008, <<http://www.nytimes.com/2008/05/18/books/review/Garner-t.html>>. L'évocation de New York et Londres, qui sont les deux lieux de l'intrigue de *Netherland*, rappelle aussi l'universalisation de l'événement qui semble autant affecter la Grande-Bretagne que les États-Unis. Voir pp. 19-20 de la présente étude.

<sup>69</sup> Garner 2008.

<sup>70</sup> La question du roman « ambitieux » et des enjeux élargis de l'après-11 septembre sera abordée dans le troisième chapitre de cette étude.

<sup>71</sup> Wood 2008.

Explicitement intitulé « Two Paths for the Novel »<sup>72</sup>, l'article est l'occasion pour Smith de remettre en cause la tradition romanesque de réalisme lyrique à travers un réquisitoire contre *Netherland* qu'elle lit comme une simple variante contemporaine de ce courant inadapté, selon elle, aux problématiques qui se posent à la littérature contemporaine :

A breed of lyrical Realism had had the freedom of the highway for some time now, with most other exits blocked. For *Netherland*, our receptive pathways are so solidly established that to read this novel is to feel a powerful, somewhat dispiriting sense of recognition. It seems perfectly done — in a sense that's the problem. It's so precisely the image of what we have been taught to value in fiction that it throws that image into a kind of existential crisis, as the photograph gifts a nervous breakdown to the painted portrait<sup>73</sup>.

Selon les propos quelque peu abscons de Smith, *Netherland* serait donc un miroir tendu à cette tradition du réalisme lyrique, provoquant une forme d'anxiété existentielle identifiable à l'échelle du roman. Faisant écho aux premières aspirations critiques concernant une littérature, encore à venir, de l'après-11 septembre, Zadie Smith évoque, dans un deuxième temps et par contraste, l'œuvre de Tom McCarthy ainsi :

If *Netherland* is a novel only partially aware of the ideas that underpin it, Tom McCarthy's *Remainder* is fully conscious of its own. But how to write about it? Immediately an obstacle presents itself. When we write about lyrical realism our great tool is the quote, so richly patterned. But *Remainder* is not filled with pretty quotes; it works by accumulation and repetition, closing in on its subject in ever-decreasing revolutions, like a trauma victim circling the blank horror of the traumatic event<sup>74</sup>.

Mais si les termes de l'analyse de Smith se rapprochent de certaines conceptions critiques qui accompagnent l'émergence d'une littérature sur le 11 septembre, la querelle qui oppose les tenants d'une tradition romanesque réaliste et les défenseurs d'expérimentation formelle, et qui s'illustre ici dans l'opposition entre James Wood et Zadie Smith, dépasse les simples enjeux d'une littérature sur l'événement, tout autant qu'elle relève peut-être, dans le cas de ces deux critiques cités, de la joute de salon de par l'obsession formelle qui les anime. Pourtant, une fois encore, le discours critique nous

---

<sup>72</sup> Précisons que ce titre fait probablement référence à un article célèbre du romancier britannique David Lodge, « The Novelist at the Crossroads » (*Critical Quarterly* 11:2 [June 1969]: pp. 105-132), dans lequel il situe le romancier contemporain à un carrefour entre la tradition réaliste, dont il se revendique, et une littérature expérimentale évoquée sous le terme de « fabulation », emprunté du critique Robert Scholes. Voir Robert E. Scholes, *The Fabulators*, Oxford: Oxford University Press, 1967.

<sup>73</sup> Smith 2008

<sup>74</sup> Smith 2008

renseignera non seulement sur le contenu de l'œuvre mais aussi sur le contexte critique et idéologique dans lequel celle-ci voit le jour et est reçue.

*Netherland* développe son récit autour de deux intrigues parallèles mêlant le narrateur du roman, Hans van der Broek, banquier d'origine néerlandaise, entre 2001 et 2006, moment où débute le récit. Après un exil de trois ans à New York, Hans reçoit à son domicile à Londres un coup de fil d'un journaliste du *New York Times* à la recherche d'informations sur Chuck Ramkissoon, dont le cadavre vient d'être retrouvé dans les eaux du canal Gowanus, à Brooklyn. Cette nouvelle est l'occasion pour le narrateur de faire le récit de ses années passées à New York et de sa rencontre avec ce personnage mystérieux, un indien de Trinidad, tout aussi épris de cricket que des États-Unis, son pays d'adoption, et présenté comme une sorte de visionnaire emporté par la démesure de ses ambitions : « *Netherland* has opened where *The Great Gatsby* ends, with its forlorn dreamer dead in the water », écrit James Wood<sup>75</sup>. La comparaison avec l'œuvre mythique de Fitzgerald fut, par ailleurs, un des poncifs critiques à la sortie du roman. Mais elle explique aussi l'enthousiasme des critiques pour *Netherland*, dans lequel ces derniers voient une variation sur des motifs et thèmes fondateurs de la mythologie américaine, selon eux, remis au goût du jour dans le contexte du New York multiculturel des années deux mille<sup>76</sup>.

Nous aborderons cet aspect du roman, et la fonction essentielle de l'intrigue qui lie le narrateur, Chuck Ramkissoon et la pratique du cricket, dans un deuxième temps. Mais débutons cette lecture de l'œuvre, par l'autre intrigue, la plus familière au lecteur, ou peut-être la plus conventionnelle. Si le roman débute en 2006 au domicile londonien de Hans van der Broek, de sa femme et leur fille, le début chronologique de l'intrigue se situe en 2001, lorsque la famille quitte Londres pour s'installer à New York, et surtout lorsque celle-ci se trouve forcée, quelques mois plus tard, de quitter temporairement l'appartement de Tribeca où elle réside, évacuée à la suite des attentats du 11 septembre. Le 11 septembre fait son apparition dans le roman de façon subtile et indirecte, sans crier gare, pour ainsi dire :

---

<sup>75</sup> Wood 2008.

<sup>76</sup> Michiko Kakutani écrit par exemple dans *The New York Times* : « [...] like Fitzgerald's masterpiece, Joseph O'Neill's stunning new novel, "Netherland," provides a resonant meditation on the American Dream. In this case it's the American Dream as both its promises and disappointments are experienced by a new generation of immigrants in a multicultural New York, teeming with magical possibilities for self-invention, as well as with multiple opportunities for becoming lost or disillusioned or duped » (Michiko Kakutani, « Post 9/11, A New York of Gatsby-Size Dreams and Loss », *The New York Times*, 16 May 2008, <<http://www.nytimes.com/2008/05/16/books/16book.html>>.

This took place one October night as we lay next to each other in bed on the ninth floor of the Hotel Chelsea. We'd been holed up in there since mid-September, staying on in a kind of paralysis even after we'd received permission from the authorities to return to our loft in Tribeca. (N 19)

S'il n'est pas nommé, l'événement qui est à l'origine du déménagement provisoire de la famille van der Broek au Chelsea Hotel est bien le 11 septembre. Le narrateur, sans le mentionner directement, mise sur la déduction du lecteur pour situer cet épisode dans le contexte qui l'a provoqué. C'est donc en termes de préoccupations domestiques que l'événement fait surface dans le roman. Suite à ce déménagement forcé, et à la menace qui semble peser sur la ville, Rachel, l'épouse de Hans décide de rentrer à Londres, accompagnée de leur fils Jake. Hans évoque l'inquiétude de sa femme dans le même passage :

She had fears of her own, in particular the feeling in her bones that Times Square, where the offices of her law firm were situated, would be the site of the next attack. The Times Square subway station was a special ordeal for her. Every time I set foot in that makeshift cement underworld—it was the stop for my own office, where I usually turned up at seven in the morning, two hours before Rachel began her working day—I tasted her anxiety. (N 20)

Si le narrateur semble ressentir les inquiétudes de sa femme sans, cependant, les expliquer, il la laisse les formuler elle-même un peu plus loin dans le texte, lorsqu'elle évoque les raisons de son départ de New York :

"I can't see any other way," Rachel said. "It's simply not fair to our little boy." [...] "It came to me when I thought about packing up and going back to Tribeca. Then what? Start again as though nothing had happened? For what? So we can have this great New York lifestyle? So I can keep risking my life every day to do a job that keeps me away from my son? When we don't even need the money? When I don't even enjoy it anymore? It's crazy, Hans." (N 22)

À travers la crainte suscitée par les événements récents, Rachel exprime aussi, comme dans les deux romans précédemment étudiés, des inquiétudes d'ordre familial. La protection de leur fils contre une hypothétique nouvelle attaque constitue le motif principal qui pousse Rachel à quitter la ville. Le 11 septembre est en premier lieu une menace sur la sphère domestique. Et c'est cette conscience accrue du lien familial, renouvelée chez Rachel, qui semble être la principale conséquence de l'événement. Tout comme les personnages de McInerney ou Schulman, Rachel veut privilégier ses intérêts familiaux sur les autres paramètres de sa vie. Mais comme chez les deux précédents auteurs, cette réorientation



vers des valeurs domestiques jugées fondamentales ne se fait pas de façon autonome, elle se produit là encore dans une catégorie socio-économique dont elle n'est que le pendant. Si Rachel peut, au lendemain du 11 septembre, désigner comme prioritaire la protection de son fils, c'est que le mode de vie des van der Broek le lui permet. La toile de fond contre laquelle s'opère ce recentrage familial est non seulement le 11 septembre, mais aussi et surtout un haut niveau de vie. Le choix moral qui se présente à Rachel ne se produit que par la présence implicite d'un mode de vie jugé soudainement comme superficiel (« this great New York lifestyle »), et auquel elle peut renoncer sans réel sacrifice, sans remise en cause existentielle et surtout économique (« when we don't even need the money »).

### **Chronique de mœurs avortée**

Ainsi *Netherland* introduit le 11 septembre et les problématiques qu'il entraîne, là encore, par le prisme d'une catégorie sociale bien identifiable — la haute bourgeoisie — et le mode de vie et les conceptions idéologiques qui s'y rattachent. Comme chez les personnages de McInerney, inquiets quant à la qualité de leurs masques de protection contre une attaque biochimique, les conséquences du 11 septembre se mesurent aussi dans *Netherland* principalement en termes de risque :

We talked about Rachel giving up her job or going part-time, about moving to Brooklyn or Westchester or, what the hell, New Jersey. But that didn't meet the problem of Indian Point. There was, apparently, a nuclear reactor at a place called Indian Point, just thirty miles away in Westchester County. If something bad happened there, we were constantly being informed, the "radioactive debris", whatever this might be, was liable to rain down on us. (Indian Point: the earliest, most incurable apprehensions stirred in its very name.) There was the question of dirty bombs. Apparently any fool could build a dirty bomb and explode it in Manhattan. How likely was this? Nobody knew. Very little about anything seemed intelligible or certain, and New York itself — that ideal source of the metropolitan diversion that serves as a response to the largest futilities — took on fearsome, monstrous nature whose reality might have befuddled Plato himself. (N 24)

Mais si dans cet extrait, le narrateur décrit un New York de l'après-11 septembre en quelque sorte réifié dans son aspect menaçant, et qui propage l'inquiétude sans discrimination, l'évaluation du risque et les réponses apportées se mesurent bien selon un ancrage socio-économique. Dans *Netherland*, comme dans *The Good Life* ou *A Day at the Beach*, l'équation est simple et les termes en sont les suivants : le 11 septembre rend la ville

intrinsèquement dangereuse ; il serait donc raisonnable de la quitter ; la quitter devient alors possible et envisageable. Mais là encore c'est l'investigation d'une catégorie socio-économique privilégiée, et sa propre réception de l'événement, qui définissent les termes de cette équation. Le risque est bel et bien mesuré parce qu'une porte de sortie s'offre aux personnages, une possibilité de s'acheter une mise à l'abri. Cette estimation du risque, récurrente dans les romans étudiés jusqu'ici, est l'apanage d'une catégorie sociale privilégiée qui est présentée comme emblématique de la population new-yorkaise dans son ensemble. Mais à la lecture de ce passage, on se demande ce que représente le risque d'une centrale nucléaire situé à cinquante kilomètres de New York pour une famille issue d'un niveau socio-économique inférieur ou d'un milieu défavorisé et qui n'a pas les moyens d'envisager un départ. Dans quels termes le risque est-il appréhendé, et comment serait-il rendu dans un roman ? Participe-t-il d'une réelle inquiétude ? Est-il même formulé ? Induit-il la même homogénéité des réactions ? La concentration de tous ces romans sur un seul et même type de population tend à homogénéiser la réponse au 11 septembre aux yeux du lecteur, et d'exclure par le même processus, l'importance des paramètres socio-économiques dans l'appréhension de l'événement et de la notion de risque qu'il introduit à l'échelle de la ville. L'identification spatio-temporelle du risque — ici la station de métro labyrinthique de Times Square aux heures de pointe — se substitue à la restitution des inégalités face à la gestion de la crise qui sont soit évacuées des romans, soit dissipées dans la création d'une communauté imaginaire socialement désancrée, comme évoqué auparavant.

Quelque peu contaminé par les inquiétudes de Rachel, Hans décide de contacter le père de celle-ci pour le questionner sur sa propre expérience d'une menace nucléaire. À la suite de la conversation téléphonique, le narrateur semble emboîter le pas à sa femme :

In short, there was no denying the possibility that another New York calamity lay ahead and that London was probably safer. Rachel was right; or, at least, she had reason on her side, which for the purposes of our moot — this being the structure of most arguments with Rachel — was decisive. (N 25)

La crise semble donc une fois de plus, et pour reprendre l'expression de Richard Gray, « domestiquée ». Et comme chez McInerney, l'ironie modérée, ici renforcée par la narration à la première personne, fait diversion :

Mornings we awoke into a malign weariness that seemed only to have refreshed itself overnight. Evenings, after Jake had been put to bed, we quietly ate watercress and translucent noodles that neither of us could find the strength to remove from their cartons; took turns to doze in the bathtub; and failed to stay awake for the duration of a TV show. Rachel was tired and I was tired. A banal state of affairs, yes—but our problems were banal, the stuff of women’s magazines. All lives, I remember thinking, eventually funnel into the advice columns of women’s magazines. (N 23)

La superficialité de la réponse à l’événement, qui s’incarne dans la lassitude et l’ennui de Hans et Rachel dans un climat politique pourtant brûlant, témoigne de la suprématie des questions domestiques chez le couple, que l’ironie du narrateur vient timidement bousculer, l’analogie finale avec la presse féminine n’en renforçant que les valeurs bourgeoises.

Pour Rachel, le 11 septembre est avant tout l’ultime révélateur de la crise conjugale que Hans et elle-même traversent, faisant ainsi écho à la situation du couple Falktopf dans *A Day at the Beach* :

Her speech arrived at its terminus: we had lost the ability to speak to each other. The attack on New York had removed any doubt about this. She’d never sensed herself so alone, so comfortless, so far from home, as during these last weeks. (N 29)

Mais si les similarités entre l’environnement socio-économique du roman et la catégorie sociale investie dans les romans précédents sont évidentes, il convient cependant de minimiser la place accordée dans le roman, contrairement aux précédents, à la situation conjugale, et de ne pas extrapoler les termes du repli domestique du couple, car comme l’indique ce passage, la décision de Rachel de rentrer à Londres l’écartera du récit durant de nombreuses pages.

Alors que ce départ laisse un Hans mélancolique, il coïncide, en termes narratifs, avec le tournant introspectif pris par le roman à ce moment là, ainsi que l’exprime le registre métaphorique de l’observation suivante de Hans : « Life itself had become disembodied. My family, the spine of my days, had crumbled. I was lost in invertebrate times ». (N 30) Le 11 septembre, ou plutôt ses conséquences matérielles sur la cellule familiale marque ainsi le véritable début de l’intrigue qui alterne les passages décrivant la solitude et les tourments intérieurs du narrateur, et ceux évoquant son expérience de joueur de cricket et sa relation avec Chuck Ramkissoon.

Avec le départ de Rachel et Jake, Hans est plongé dans une torpeur qui colore son quotidien new-yorkais, et semble remettre en question les fondements de sa vie professionnelle :

But by the fall of 2002, even my work, the largest of the pots and pans I'd placed under my life's leaking ceiling, had become too small to contain my misery. It forcefully struck me as a masquerade, this endless business of churning out research papers, of blast voice-mailing clients overnight with my latest thoughts on ExxonMobil or Conoco-Phillips, of listening to oil executives glossing corporate performance in tired jargon, of flying before dawn to meet investors in shitty towns in the middle of America, of the squabbles about analyst rankings, of the stress of constantly tending to my popularity and perceived competence. (N 52-53)

Un an après le départ de sa famille, Hans, alors qu'il s'enfonce dans la mélancolie, semble tenir pour responsable son activité professionnelle qu'il évoque ici avec cynisme. Mais dans un saut chronologique par lequel le narrateur nous renvoie dans le présent de la narration, Hans, alors de retour à Londres, revient sur les raisons de son malaise new-yorkais qu'il parvient difficilement à expliquer :

I still have no firm idea, not least because I have no firm idea whether my own descent into disorder was referable to an Achilles' heel or whether it's a generally punishable folly to approach life trustingly — carelessly, some might say.

All I know is that unhappiness took me unawares. (N 90-91)

Cette réflexion révèle une rupture assez nette de la ligne causale qui, dans le cas du traitement romanesque du 11 septembre, décrit généralement la crise domestique ou intime comme symptôme de l'événement disruptif présent en toile de fond. Cette causalité, présente dans les deux romans précédemment étudiés est ici remise en question par l'irruption d'un facteur tiers, à savoir la subjectivité du narrateur à laquelle le récit à la première personne donne, bien entendu, une place de choix. Si la chronique de mœurs utilisée par McInerney dans *The Good Life*, suggérait l'uniformité de la réaction à l'événement à l'échelle de la ville, l'intervention du narrateur à la première personne, ici, et l'émergence de sa subjectivité semble brouiller les cartes. À la recherche d'explications sur son mal-être de l'après-11 septembre, Hans émet la possibilité d'une faiblesse intérieure, d'un « talon d'achille ». Cette hypothèse semble à elle seule reconfigurer la chaîne causale en vigueur dans le discours dominant sur le 11 septembre qui tend à désigner le traumatisme comme phénomène collectif et à détecter ses manifestations chez des

individus pourtant non touchés directement par l'événement<sup>77</sup>. Si le narrateur et sa famille ont dû quitter leur appartement à la suite des attentats sur les tours jumelles, la recherche d'une cause extérieure à l'événement, et subjective, dans l'identification de la torpeur semble remettre en question les termes de l'équation.

Un autre passage fournit plus d'indications à ce sujet. Alors que Chuck Ramkissoon conduit Hans au terrain vague de Brooklyn sur lequel il compte bâtir son stade de cricket, ils aperçoivent depuis la route un terminal sur les rives de l'Hudson, qui fut utilisé comme refuge animalier après le 11 septembre. L'occasion pour Chuck de faire part à Hans de son expérience de bénévole sur le site :

"After the attacks," Chuck said, "this was where the Humane Society of New York started up an emergency triage, practically from day one." [...] "My God, what a scene. Cats, dogs, guinea pigs, rabbits, pigs, lizards, you name it, they were all here. Cockatoos. Monkeys. I saw a Lemur with a corneal inflammation." Chuck volunteered his services and was put to work "rehomeing" the pets. "It was a wonderful experience," Chuck said. "I made friends with people from Idaho, Wisconsin, New Jersey, New Hampshire, North Carolina, Ireland, Portugal, South Africa. People from out of state came for a couple days and ended up spending weeks here. Tourists that were vets, even regular tourists, gave up their holidays to help out. And we weren't just looking after the animals. Right over there, you had a feeding area for the rescue personnel, and food and clothing: men would work for days without stopping and their boots and coats would be destroyed." Chuck said simply, "I think for many of us it was one of the happiest times of our life". (N 77)

Tous les ingrédients de la célébration de la communauté « sacrée » du 11 septembre, évoquée précédemment, sont ici présents en filigrane : la solidarité éphémère et l'abolition des barrières sociales qui semblent avoir caractérisé la vie à New York durant les semaines suivant les attentats, et surtout la nostalgie que cette période suscite, comme le laissait entendre l'épigramme de *The Good Life*<sup>78</sup>. Mais si Chuck se fait la voix de ce discours commun sur les conséquences éphémères du 11 septembre à l'échelle de la ville, le point de vue du narrateur se démarque de cette perception apparemment collective :

I believed him. The catastrophe had instilled in many—though not in me—a state of elation. From the beginning, I'd suspected that beneath all the tears and the misery, Rachel's leaving had basically been a function of euphoria. (N 77-78)

---

<sup>77</sup> Comme indiqué précédemment, les aspects du traumatisme dans le roman sur le 11 septembre seront abordés dans la troisième partie du premier chapitre.

<sup>78</sup> Voir pp. 68-70 de la présente étude.

Sans remettre en question ce sentiment d'euphorie collective que semble avoir paradoxalement suscité le 11 septembre à l'échelle de la ville, Hans se démarque du discours commun en exprimant son ressenti particulier<sup>79</sup>. Et c'est bien cette subjectivité du narrateur qui définit le champ discursif du roman, ainsi que l'écrit Zadie Smith :

In *Netherland*, only one's own subjectivity is really authentic, and only the personal offers this possibility of transcendence, this "translation into another world." Which is why personal things are so relentlessly aestheticized: this is how their importance is signified, and their depth. The world is covered in language.<sup>80</sup>

Dans quels termes cette subjectivisation du récit se négocie-t-elle dans le roman, quelles conceptions politiques ou idéologiques révèle-t-elle ? Et surtout, quelles en sont les conséquences quant au traitement du 11 septembre ?

### **L'intériorité comme alternative à la crise**

L'étude de mœurs que le début de *Netherland* laissait envisager, laisse place, avec le départ de Rachel, à une forme de recentrage subjectif opéré par le narrateur. L'intériorité de Hans devient un aspect important de la narration. Il évoque ainsi sa torpeur de façon imagée et onirique :

I was determined to open myself to new directions, a project I connected with escaping from the small country of fog in which, at a point I could not surely trace, I'd settled. That country I speculated, might have some meaningful relation to my country of physical residence, and so every second weekend, when I traveled to London to be with my wife and son, I hoped that flying high into the atmosphere, over boundless massifs of vapor or small clouds dispersed like the droppings of Pegasus on an unseen platform of air, might also lift me above my personal haze. (N 38)

---

<sup>79</sup> À noter que le terme « elation » est aussi utilisé dans le roman satirique de Ken Kalfus, *A Disorder Peculiar to the Country* (2006), pour décrire la réaction déplacée de la protagoniste à la vue des tours en flammes, et alors que celle-ci pense que son mari, avec qui elle se livre à un divorce impitoyable, se trouve à l'intérieur du World Trade Center : « But Joyce felt something erupt inside her, something warm, very much like, yes it was, a pang a pleasure, so intense it was nearly like the appeasement of hunger. It was giddiness, an elation » (Ken Kalfus, *A Disorder Peculiar to the Country*, New York: Harper Perennial, 2006, p. 3). L'utilisation provocatrice et quasi indécente du terme « elation » ici et de la description qui s'y rattache, contraste, bien entendu, avec celle de *Netherland*, mais elle agit peut-être comme miroir grossissant et déformant de ces sensations évoquées chez O'Neill et McInerney en termes positifs, et renvoie à l'analyse psychanalytique de la catastrophe de Žižek (voir p. 58 de la présente étude).

<sup>80</sup> Smith 2008.

La métaphore du mal-être de Hans comme territoire est d'abord évocatrice de la spatialisation de ses préoccupations, du désir d'en élargir le périmètre, ce qu'il mettra en pratique, nous le verrons, à travers ses activités de joueur de Cricket et sa visite régulière de terrains situés dans les « outer boroughs », ces quartiers à l'extérieur de Manhattan et qui conduiront Hans et Chuck dans des zones reculés de Brooklyn ou Queens. Mais ici l'image verticale ou aérienne, qui traduit la nécessité de quitter les États-Unis pour rejoindre Londres, témoigne aussi du processus de retrait de l'espace social mis en œuvre par Hans et son refuge dans l'espace « aérien » de son intériorité.

Ce processus de repli intérieur se retrouve décrit un peu plus loin dans le texte à travers l'évocation du fameux blizzard de l'hiver 2003, le dernier que Hans passe à New York :

That was a very white winter. A blizzard on President's Day 2003 brought one of the heaviest snows in the city's history. For a day or two, outdoor motions seemed a kind of mummery and the newspapers broke up the Irak stories with photos of children tobogganing on Sheep's Meadow. I passed the morning of the holiday in an armchair in my hotel apartment, mesmerized by a snowdrift on the wrought-iron balcony that grew and deepened and monstrously settled against the glass door, not completely melting until mid-March. It says something about my empty-headedness that I followed this monthlong thaw with something like tension. [...] I was torn between a ridiculous loathing of this obdurate wintry ectoplasm and an equally ridiculous tenderness stimulated by a solid's battle against the forces of liquefaction. Random mental commotions of this kind constantly agitated me during this period, when I was in the habit, among other things, of lying on the floor of my living room and staring into the space under my brown armchair, a letter-box-shaped crevice out of which, I may have hoped, an important communication would come. I wasn't especially troubled by the hours spent flat on my face. My assumption was that all around me, in the lustrous boxes thickly checkering the night, countless New Yorkers lay stretched out on the floor, felled by similar feelings; or if not actually poleaxed, stood at their windows, as I often did, to observe the winter clouds rubbing out—so, from my vantage point, it appeared—the skyscrapers in the middle distance. [...] I was assaulted by the notion, arriving in the form of a terrifying stroke of consciousness, that substance—everything of so-called concreteness—was indistinct from its unnamable opposite. (N 94-95)

Ce long passage, riche et évocateur, révèle au moins deux choses sur le narrateur et son point de vue sur cette période. Le rappel constant que cet état de malaise est temporaire et spécifique à la période évoquée, semble le dissocier, au moment de la narration, de ce qu'il était alors. Hans est particulièrement sévère avec lui-même : « empty-headedness », « ridiculous loathing », « ridiculous tenderness » sont les termes qu'il utilise pour se définir durant ces plongées dans les abîmes de sa conscience. Mais Hans se dit tout autant frappé de commotion mentale que de prise de conscience, jetant le doute sur la dissociation du narrateur à l'œuvre dans le passage. La longueur de cet extrait et la

réurrence des passages évoquant en détail les manifestations de ce repli intérieur sont telles qu'elles suggèrent de la part du narrateur tout sauf un rejet postérieur de la mélancolie de cette période.

L'autre enseignement de cet extrait quant à la tonalité générale du roman, est l'attention excessive portée aux sensations intérieures du narrateur contre la toile de fond politique et historique inexploitée ou ignorée. Le narrateur accorde ici, certes avec ironie — la répétition de « ridiculous » —, une importance excessive donnée à des phénomènes triviaux, rendue par le vocabulaire et l'imagerie recherchés qui confère à la description la facture d'un roman du XIX<sup>e</sup> siècle, ou plutôt d'un poème romantique<sup>81</sup>. La guerre en Irak, brièvement évoquée comme faisant les titres des journaux au côté du blizzard, est totalement évacuée au profit des seules conditions atmosphériques et de leurs conséquences sur les émotions du narrateur. Et là encore, la ligne causale habituellement invoquée pour identifier les répercussions de l'événement public sur la sphère privée semble rompue. À ce moment du texte, l'association surprenante du narrateur avec la population new-yorkaise est trompeuse, ou, au mieux, ambiguë. Si Hans imagine d'innombrables New-Yorkais plongés, comme lui, dans le désarroi, les causes de ce désarroi, que le lecteur de l'après-11 septembre serait tenté de chercher dans la sphère publique et la situation politique, sont difficilement identifiables. Plutôt que de guerre en Irak, il semble que les conditions météorologiques soient à l'origine de cette vision empathique chez Hans. Cette apparente empathie est cependant trompeuse car elle ne relève pas d'une vision collective mais projette simplement la torpeur personnelle du narrateur sur d'autres individus sans identifier une cause commune, relevant presque du romantisme tant la description nuancée des sensations du narrateur semble l'emporter sur les réalités du monde extérieur et flirter avec l'esthétisation des sensations du narrateur, comme l'évoque Zadie Smith. L'invocation des conditions météorologiques est alors un indicateur de l'impossibilité pour le narrateur de lier son introspection à de réelles facultés empathiques, et le souci excessif apporté à la description de ce processus introspectif ne semble qu'affirmer l'individualisme du narrateur.

---

<sup>81</sup> La relative ironie ou distanciation présente dans ce passage est interprétée par Zadie Smith précisément comme un signe de l'anxiété formelle du roman : « *Netherland*, unlike much lyrical Realism, has some consciousness of these arguments, and so it is an anxious novel, unusually so. It is absolutely a post-catastrophe novel, but the catastrophe isn't terror, it's Realism » (Smith 2008).



## Rêverie et désengagement politique

Astucieusement, O'Neill choisit d'interrompre les divagations contemplatives de Hans par l'irruption brutale de la sphère publique qui se manifeste à travers un appel de Rachel depuis Londres et qui sort temporairement le narrateur de sa torpeur :

It was Rachel. She told me first about the huge antiwar rally that had taken place in London two days before and how Jake had carried a NOT IN MY NAME placard. Next she told me, in the tone of a person discussing a grocery list, that she had definitely decided not to return to the United States, at least not before the end of the Bush administration or any successor administration similarly intent on a military and economic domination of the world. It was no longer a question of physical security, she said, although that of course remained a factor. It was a question, rather, of not exposing Jake to an upbringing in an "ideologically diseased" country, as she put it, a "mentally ill, sick, unreal" country whose masses and leaders suffered from extraordinary and self-righteous delusions about the United States, the world, and indeed, thanks to the influence of the fanatical evangelical Christian movement, the universe, delusions that had the effect of exempting the United States from the very rules of civilized and lawful and rational behavior it so mercilessly sought to enforce on others. She stated, growing more and more upset, that we were at a crossroads, that a great power had "drifted into wrongdoing," that her conscience permitted no other conclusion.

Ordinarily, I would have said nothing; but it seemed to me that my dealings with my son were at stake. So I said, "Rach, please let's try to keep things in perspective." (N 95-96)

Cet extrait s'avère encore plus ambigu que celui précédemment cité, de par la complexité des points de vue qui le composent. L'introduction du débat politique public à travers les propos de Rachel agit comme une rupture narrative avec le passage descriptif précédant, mais la valeur attribuée à ce discours est incertaine. Sans juger ici de la justesse ou de la valeur des opinions de Rachel dans le contexte politique de la guerre contre le terrorisme initié par l'administration Bush, avec notamment l'invasion militaire en Irak de 2003, il est toutefois indéniable que ces opinions reflètent les termes de l'agitation politique de cette période et de l'émoi international suscité par l'intervention en Irak. Avec le recul historique et la condamnation quasi unanime de cette intervention à l'échelle internationale et domestique, ces propos, relatés en 2006, semblent faire état de l'indignation légitime qui s'exprima durant cette période et par la suite. Pourtant l'effet qu'ils produisent chez le lecteur est incertain. Relayés par le point de vue de Hans, ils prennent la forme d'une intrusion presque dérangeante dans la mélancolie feutrée du narrateur. Hans retranscrit les propos de Rachel d'un seul bloc accentuant ainsi la sensation d'accablement qu'il éprouve face au discours de son épouse, et les renseignements que le narrateur fournit sur la tonalité de la conversation n'incitent pas à prendre très au sérieux les arguments de Rachel. La mise

en évidence de la terminologie virulente utilisée par Rachel, par les guillemets, participe du même processus. Tout comme Hans, le lecteur peut, dès lors, difficilement adhérer aux propos de Rachel. L'entreprise de déconsidération se poursuit un peu plus loin :

Not for the first time, I was finding it hard to believe this was the woman I'd married—a corporate litigator, let's not forget, radicalized only in the service of her client and with not the smallest bone to pick about money and its doings. (N 96)

Le narrateur n'hésite donc pas à décrire son épouse comme inconsistante et opportuniste. Il incarne la raison, aux yeux du lecteur, lorsqu'il demande à Rachel de mettre les choses en perspective — « Rach, please let's try to keep things in perspective ». Mais ce qui complique de façon significative cette intrusion du public dans les propos de Rachel, c'est l'absence d'un point de vue du narrateur à postériori, et l'absence de distanciation de Hans envers sa réaction de l'époque, comme en témoigne la seule utilisation du passé — « I was finding hard to believe... ». La validation tacite, par le Hans-narrateur de 2006, de la réception des propos de Rachel par le Hans de 2003 ne réhabilite pas ces derniers, et maintient par conséquent les questions publiques à distance au moment de la narration.

De façon éloquente, lorsque Hans tente de s'insérer dans la discussion, il perd le fil de ses idées et retombe dans un état de rêverie :

"If your point is that the U.S. should not attack Iraq," I managed, "I'm not going to disagree with that. But if your point is..." I trailed off, at a substantive loss. I was distracted, too — by a memory of Rachel and me flying to Hong Kong for our honeymoon, and how in the dimmed cabin I looked out of my window and saw lights, in small glimmering webs, on the placeless darkness miles below. I pointed them out to Rachel. I wanted to say something about these creaturely cosmical glows, which made me feel, I wanted to say, as if we had been removed by translation into another world. Rachel leaned across me and looked down on earth. "It's Iraq," she said. (N 97)

Cet extrait illustre bien dans sa construction le glissement et le retrait de la sphère publique qu'opère le roman à travers son narrateur. La rêverie de Hans prend le pas sur les préoccupations publiques ou collectives et surtout compromet leur existence, comme l'illustre le retour à la réalité prosaïque de l'Irak à la fin de l'extrait. L'échec de la narration à postériori à fournir une distanciation envers ce processus — de par le soin, encore une fois, apporté à l'évocation de cette rêverie et la quasi absence de nuances sur le point de vue de l'époque — valide en quelque sorte le désengagement de Hans. Sous couvert de torpeur et de mélancolie inexplicable, et inexpliqué, le contexte politique et civique de l'après-11

septembre suscite chez Hans une propension à la rêverie qui, plus qu'un simple motif, colore véritablement l'expérience du narrateur, et celle du lecteur, tout au long du roman. La rêverie se substitue, pour Hans, au conformisme de la sphère publique, et devient dans le roman une fin en soi, comme l'illustre la description des longues marches qu'il entreprend après la mort de sa mère, là encore empreinte d'une tonalité romantique et évocatrice des promenades du poète anglais William Wordsworth<sup>82</sup> :

After my mother's death I began taking long walks to Chinatown and Seward Park and the old Seaport area, pushing baby Jake in his stroller. On summery Pearl or Ludlow or Mott I'd find respite from our apartment and its transformation into a kind of parental coal mine, and walk and walk until I reached a state of fancifulness, of indeterminately hopeful receptiveness, which seemed to me an end in itself and as good as it got. (N 93)

À l'espace romanesque conventionnel où les enjeux publics se répercutent sur la sphère privée, *Netherland* substitue, via son narrateur, une intériorité radicale qui semble exclure du roman des préoccupations d'ordre civique et collectif. Et cette exclusion de la sphère publique au profit de l'intériorité du narrateur affecte la lecture du débat public sur le 11 septembre et ses conséquences, proposée par le roman. Dans un long passage, le narrateur articule son point de vue sur ces questions :

[...] I should have seen Rachel's telephonic outburst coming, not least because the imminent invasion of Iraq had stimulated an impressive and impassioned opinion in practically everybody I knew. For those under the age of forty-five it seemed that world events had finally contrived a meaningful test of their capacity for conscientious political thought. Many of my acquaintances, I realized, had passed the last decade or two in a state of intellectual and psychic yearning for such a moment—or, if they hadn't, were able to quickly assemble an expert arguer's arsenal of thrusts and statistics and ripostes and gambits and examples and salient facts and rhetorical maneuvers. I, however, was almost completely caught out. I could take a guess at the oil production capacity of an American-occupied Irak and in fact was pressed at work about this issue daily, and stupidly. ("What are you saying, two and a half million barrels or three million? Which one is it?") But I found myself unable to contribute to conversations about the value of international law or the feasibility of producing a dirty bomb or the constitutional rights of imprisoned enemies or the efficacy of duct tape as a window sealant or the merits of vaccinating the American masses against smallpox or the complexity

---

<sup>82</sup> Wordsworth s'adonnait à de longues marches nocturnes qui le permettaient d'atteindre la sérénité et dont il rendait compte dans ses poèmes, notamment dans le long poème autobiographique, *The Prelude or, Growth of a Poet's Mind; An Autobiographical Poem*, dans lequel il écrit : « On I went / Tranquil, receiving in my own despite / Amusement, as I slowly pass'd along, / From such near objects as from time to time, / Perforce intruded on the listless sense, / Quiescent, and disposed to sympathy, / With an exhausted mind, worn out by toil, / And all unworthy of deeper joy / Which waits on distant prospect, cliff, or sea, / The dark blue vault, and universe of stars » (IV, v. 375-384). L'accent porté sur l'intériorité, la souffrance de l'âme et l'observation des sensations, constitue des thèmes privilégiés des romantiques que l'on retrouve dans l'évocation de l'état mélancolique du narrateur.

of weaponizing deadly bacteria or the menace of the neoconservative cabal in the Bush administration, or indeed any of the debates, each apparently vital, that raged everywhere—raged, because the debaters speedily grew heated and angry and contemptuous. In this ever-shifting, all-enveloping discussion, my orientation was poor. I could not tell where I stood. If pressed to state my position, I would confess the truth: that I had not succeeded in arriving at a position. I lacked necessary powers of perception and certainty and, above all, foresight. (N 99-100)

Citer ce passage dans toute sa longueur s'avère instructif quant aux subtilités du point de vue du narrateur sur la question du 11 septembre et de ses conséquences. La prouesse de Hans, ou de O'Neill — la proximité entre les deux est difficile à évaluer — est de nous laisser penser que l'incapacité du narrateur à participer au débat politique constitue en réalité une marque de sagesse. Selon lui, le débat public de la période ne relève que de la simple posture intellectuelle, et la situation politique agitée n'est que le prétexte à un étalage de conceptions politiques éculées. Ce que ce point de vue indique, et Zadie Smith l'identifie à juste titre dans sa critique, c'est que le débat politique sur les conséquences du 11 septembre, témoigne, pour le narrateur, d'une forme d'inauthenticité : « Other people's political engagement is revealed to be simply another form of inauthenticity », écrit la romancière<sup>83</sup>. Dans un deuxième temps, ce cadrage du débat politique et public en termes d'inauthenticité provoque le nivellement des questions politiques et l'absence de hiérarchisation dans les termes de ce débat : la question des droits des prisonniers côtoie celle des vertus du papier collant comme isolant des fenêtres. Mais cette énumération précise de préoccupations d'ordre public démontre que la stratégie de Hans ou de O'Neill est bien de les apposer les unes aux autres, sans les différencier. Le narrateur échoue à distinguer les réels enjeux politiques et éthiques de l'après-11 septembre du « jeu » social décrit par ailleurs chez McInerney. Dans cette longue description de la ferveur des débats de 2003, il se dégage aussi la sensation que la vigueur des échanges relève de la pathologie. La distanciation de Hans vis-à-vis de la chose politique, lui donne une certaine hauteur, et son incompetence dans le domaine semble presque transgressive, comme le laisse entendre la fin du passage :

Could I say whether the right to autonomy of the Iraqi people—a problematic national entity, by all accounts—would be enhanced or diminished by an American regime change? I could not. Did Iraq have weapons of mass destruction that posed a real threat? I had no idea; and to be truthful, and to touch on my real difficulty, I had little interest. I didn't really care. (N 100)

---

<sup>83</sup> Smith 2008.

Ainsi Hans ne déplore pas son incompetence ou son faible intérêt pour le débat public, au contraire il semble en tirer une certaine fierté, comme le résume Zadie Smith de façon provocatrice : « The nineteenth-century flaneur's ennui has been transplanted to the twenty-first-century bourgeois's political apathy—and made beautiful ». <sup>84</sup>

## La subjectivité comme authenticité

Cette apathie politique est la résultante de la croyance ultime en la subjectivité et en la richesse de la vie intérieure du narrateur, qui semble directement empruntée aux valeurs prônées par les romantiques et l'importance que ces derniers accordent à l'individu face à la rationalisation imposée par la révolution et la pensée des Lumières. C'est cette subjectivité comme seule manifestation d'authenticité qui intéresse O'Neill, et qui éloigne Hans de la sphère publique et de ses préoccupations, jugées artificielles par le narrateur. Flirtant avec le solipsisme, la narration de Hans à la première personne ne permet pas d'identifier les répercussions du débat public sur l'événement dans la sphère privée, comme l'indique la mise à distance du discours politisé de Rachel.

Il semble, cependant, y avoir un effet positif au retrait de Hans de la discussion sur le 11 septembre. Et il concerne son statut de témoin de l'événement. Alors réconciliés et de retour à Londres, Hans et Rachel, dînent au restaurant en compagnie d'amis ; l'occasion de revenir sur la situation politique. Matt, l'ami de Rachel, minimise l'ampleur du 11 septembre par rapport à ses conséquences en termes de politique extérieure : « Not such a big deal [...] when you think of everything that's happened since » (N 181). Mais lorsque Hans intervient, de façon plutôt surprenante, pour nuancer les propos de Matt et affirmer l'importance de l'événement — « I think it was a big deal » (N 181) —, Rachel prend le relais :

Rachel says unexpectedly, 'He was there, Matt'.

Out of the best of intentions and acting as my loyal wife and Englisher, she wants to accord me a privileged standing—that of survivor and eyewitness. I'd feel dishonest to accept it. I've heard that the indiscriminate nature of the attack transformed all of us on that island into victims of attempted murder, but I'm not at all sure that geographic proximity to the catastrophe confers this status on me or anybody else. Let's not forget that when it all happened I was a rubbernecker in Midtown, watching the same television images I'd have

---

<sup>84</sup> Smith 2008

watched in Madagascar. I knew only three of the dead, and then only slightly (though well enough, in one case, to recognize his widow and his son playing in the sandpit at Bleecker Playground). And while it's true that my family was displaced for a while, so what? If ever, out of a wish to appear more interesting or simply to make conversation, I'm tempted to place myself closer to those events—and, perhaps because I work in the financial world and am easily to be imagined in a high tower, some people have assumed I was closer to them—I only have to think of the waving little figures who were visible for a while and then not. (*N* 182)

Hans se dissocie ainsi du statut de témoin du 11 septembre que sa seule présence à New York au moment des attentats semble lui conférer. Comme analysé précédemment, l'impossibilité pour lui d'identifier la causalité entre les conséquences du 11 septembre et son mal-être personnel le dépossède, selon lui, de l'événement, mais le passage cité ici semble cependant relever d'une remise en perspective réaliste de sa position. Alors que l'utilisation du 11 septembre comme toile de fond à l'étude de mœurs tend généralement à élargir le nombre de ses victimes ou témoins, et suggérer finalement que le 11 septembre appartient à tout le monde, la position de Hans opère le phénomène inverse et propose au contraire que l'événement n'appartient à personne. Hans se définit comme un anti témoin du 11 septembre et remet ainsi en cause les fondements du consensus « communautaire » qui rallie ses membres autour de l'idée de traumatisme indirect. Ainsi, sur ce point, la quête d'authenticité subjective qui caractérise le point de vue du narrateur met en lumière les fondations instables sur lesquelles repose l'idée d'une communauté imaginaire de traumatisés ou de victimes indirects du 11 septembre.

La figure du « Falling Man », l'homme qui tombe, métaphore du traumatisme, et omniprésente des romans sur le 11 septembre, est ici un signe lointain qui suggère tout autant la distance spatiale et politique du narrateur, que les médiations à l'œuvre dans la perception de l'événement. Pour Susan Lurie, la métaphore de l'homme qui tombe dans les œuvres sur le 11 septembre, est symbolique de l'absence de protection structurelle que révèle le 11 septembre. Dans le cas de *Netherland*, la distanciation de Hans envers cette figure témoigne de son positionnement dans l'espace désancre ou dénationalisé du capitalisme mondial, mais aussi de la menace plus symbolique qui semble émaner du système :

One the one hand, the falling figures mark his [Hans's] coveted national difference from them, made possible by his ability to work at multiple global sites and spectatorship understood

globally rather than nationally. But the figures also code a risk from global capitalism, falling as they do, like money fluttering down from the high towers<sup>85</sup>.

Si cette dernière comparaison s'avère quelque peu hasardeuse et extrapoler la signification de ce passage concernant le statut de témoin du narrateur, la connexion entre les enjeux nationaux et ceux du capitalisme mondial s'avère particulièrement pertinente à la lecture de l'autre versant de l'intrigue de *Netherland*, qui relate l'implication de Hans dans la communauté symbolique du cricket new-yorkais et sa relation avec Chuck Ramkissoon.

### **Multiculturalisme, déterritorialisation et logique du capitalisme mondial**

Ce versant « Gatsbyesque » de l'intrigue de *Netherland* est clairement le plus « américain » des deux. Chuck Ramkissoon — Khamraj Ramkissoon, de son vrai nom — est un homme d'affaires originaire de Trinidad, très investi dans le développement du Cricket aux États-Unis, dans lequel il place des attentes économiques mais aussi culturelles élevées, nous le verrons. En visionnaire qu'il est, Chuck rêve de faire du Cricket le premier sport américain, misant à la fois sur la présence toujours croissante de populations immigrées et sur les racines américaines du sport pratiqué, selon lui, à New York depuis la fin du dix-septième siècle. Le lecteur saisit rapidement le pouvoir de fascination qu'exerce ce personnage sur Hans, rappelant les rapports entre Nick Carraway, le narrateur de *The Great Gatsby* (1925), et le protagoniste du roman, Jay Gatsby : « So, instead of immediately pouncing on me with business details, he came up with a different plan. He was going to fascinate me » (N 72). Car Chuck n'est pas seulement un partenaire de jeu de Hans, il souhaite également faire du narrateur son proche collaborateur. L'idéal sportif et un goût commun pour les affaires sont donc amenés à faire se rapprocher les deux protagonistes.

Intéressons-nous d'abord à l'immersion de Hans dans l'univers du cricket new-yorkais et les termes dans lesquels celle-ci est évoquée par l'intéressé. Prenons par exemple la description de ses partenaires de jeu :

---

<sup>85</sup> Susan Lurie, « Spectacular Bodies and Political Knowledge: 9/11 Cultures and the Problem of Dissent », *American Literary History* 25:1 (2012): p. 186.

We, Staten Island, were playing a bunch of guys from St. Kitts—Kittitians, as they're called, as if they might all be followers of some esoterically technical profession. My own teammates variously originated from Trinidad, Guyana, Jamaica, India, Pakistan, and Sri Lanka. That summer of 2002, when out of loneliness I played after years of not playing, and in the summer that followed, I was the only white man I saw on the cricket fields of New York. (N 10)

Comparons à présent cette description avec l'évocation de l'univers du Cricket à La Hague tel que le narrateur l'a connu dans sa jeunesse :

The conservative, slightly stuck-up stratum of society in which I grew up, especially loves cricket, and the players are ghosts of sorts from an Anglophile past: I am from The Hague, where Dutch bourgeois snobbishness and Dutch cricket are, not unrelatedly, most concentrated. [...] Lacoste polo shirts, bright V-necked sweaters, brogues, diamond-patterned Burlington socks, corduroy trousers: I and men I knew dressed that way, even as teenagers. (N 42-43)

L'univers du Cricket que Hans découvre à New York est, sans surprise, radicalement opposé à celui qu'il a côtoyé, enfant, dans son pays d'origine. Il le propulse d'un milieu aux codes bourgeois et conservateurs et homogène d'un point de vue racial, à son contraire — un groupe aux origines sociales et ethniques diverses dans lequel Hans se trouve être le seul « blanc ». Pour le narrateur, la pratique du Cricket à New York est d'abord une rencontre avec la diversité multiculturelle de la ville, et le sport devient, selon les mots de James Wood : « [...] an immigrant's imagined community, a game that unites, in a Brooklyn park, Pakistanis, Sri Lankans, Indians, West Indians, and so on, even as the game's un-Americanness accentuates their singularity »<sup>86</sup>.

Cette dimension nouvelle du sport, aux yeux du narrateur, s'ajoute à une autre découverte, géographique cette fois, qui est la contrepartie spatiale de la diversité sociale et ethnique du cricket « à l'américaine ». Les rencontres jouées à l'extérieur permettent à Hans de cartographier physiquement sa découverte d'un nouvel espace socio-ethnique, comme l'indique Michael Rothberg : « [...] O'Neill maps the heterogeneous terrain of New York City — not just the affluent neighborhoods of Tribeca and Chelsea, but also the "outer boroughs" of Staten Island, Queens, and Brooklyn »<sup>87</sup>. Ce nouvel espace fait l'objet d'une

---

<sup>86</sup> James Wood 2008.

<sup>87</sup> Michael Rothberg, « A Failure of the Imagination: Diagnosing the Post-9/11 Novel: A Response to Richard Gray », *American Literary History* 21:1 (2009): p. 156.



description détaillée et évocatrice, alors que Chuck conduit Hans dans des zones reculées de Brooklyn :

We traveled the length of Coney Island Avenue, that low-slung, scruffily commercial thoroughfare that stands in almost surreal contrast to the tranquil residential blocks it traverses, a shoddily bustling strip of vehicles double-parked in front of gas stations, synagogues, mosques, beauty salons, bank branches, restaurants, funeral homes, auto-body shops, supermarkets, assorted small businesses proclaiming provenances from Pakistan, Tajikistan, Ethiopia, Turkey, Saudi Arabia, Russia, Armenia, Ghana, the Jewry, Christendom, Islam: it was on Coney Island Avenue, on a subsequent occasion, that Chuck and I came upon a bunch of South African Jews, in full sectarian regalia, watching televised cricket with a couple of Rastafarians in the front office of a Pakistani-run lumberyard. This miscellany was initially undetectable by me. It was Chuck [...] who pointed everything out to me and made me see something of the real Brooklyn, as he called it. (N 146)

Chuck est ici l'agent de la situation — il désigne les diverses composantes de ce territoire hétérogène et offre à Hans la possibilité de *voir* la mixité et la complexité du spectacle qui s'offre à lui. Ce qui se joue dans ce passage, à travers l'identification de l'inconnu et de l'étranger, c'est un processus de déterritorialisation, selon l'usage du terme qu'en fait Richard Gray, à la fois du narrateur, mais aussi de l'Amérique. Gray identifie un corpus de romans, dont *Netherland* fait partie, qui participent de ce processus de déterritorialisation dans l'Amérique de l'après-11 septembre, et que le critique définit ainsi :

To write, Gilles Deleuze and Felix Guattari have argued, one should "form rhizomes, expand your own territory by deterritorialisation" (203). These works, in their different ways, pursue just such a strategy of deterritorialization; they present post-9/11 America as a transcultural space in which cultures reflect and refract, confront and bleed into one another<sup>88</sup>.

Hans est transformé par les nouvelles cultures qu'il contacte, tout comme l'est ici le territoire américain qui semble altéré par la constitution de cet espace<sup>89</sup>, et le narrateur conclut sa description en mettant l'accent sur le terme utilisé par Chuck pour désigner ces

---

<sup>88</sup> Gray 2011, p. 55. Il convient d'apporter une précision importante à cette définition. Gray cite ici le texte de Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Rhizome », introduction de leur ouvrage *Mille Plateaux* (1980). L'utilisation du terme « déterritorialisation » faite par Gray semble cependant n'être qu'un dérivé lointain du concept initial tel qu'il est défini par Deleuze et Guattari dans *L'Anti-Œdipe* (1972) : « [...] se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe - Capitalisme et schizophrénie*, Paris : Les éditions de Minuit, 1972, p. 162). Comme le démontre la citation de Richard Gray, le terme est souvent utilisé par la suite dans le domaine des études littéraires, notamment post-coloniales, pour évoquer un espace transculturel, de mixité et d'hybridité socio-ethnique. C'est à ces conceptions génériques que nous nous référons ici.

<sup>89</sup> Des effets de la mixité culturelle sur Hans, Wood écrit : « He plays with people from Trinidad, Guyana, Jamaica, India, Pakistan, Sri Lanka, and becomes an honorary brown man » (Wood 2008).

territoires qui s'offrent à lui : « the real Brooklyn ». Ce terme est particulièrement évocateur pour le narrateur dans sa quête d'authenticité. La découverte d'un New York multiculturel est d'abord, pour Hans, une « bouffée » d'authenticité que le narrateur oppose, implicitement, à la nature convenue du débat public sur l'Amérique de l'après-11 septembre. Mais si cet espace hybride se révèle soudain aux yeux du narrateur, il ne représente pas pour autant une remise en cause de l'ordre établi. La structure cumulative de la description révèle la juxtaposition de ces composantes ethniques et religieuses mais dans une logique commerçante. Si bien que le « vrai » Brooklyn, prisé par le narrateur, prend finalement les contours d'un supermarché multiculturel, où la diversité ethnique et religieuse fait écho à la logique de variété marchande qu'elle expose. Le caractère transgressif de la découverte du narrateur est donc relatif.

Cette nouvelle cartographie, qui selon la description de Hans, suggère un changement paradigmatique dans l'organisation sociale, ne semble pourtant pas nécessiter chez le lecteur de grands efforts d'imagination. Ce « vrai Brooklyn » constitue de fait *déjà* l'espace américain et la traduction de son organisation multiculturelle qui est aussi celle du capitalisme tardif, nous allons y revenir. Ce modèle multiculturel américain qui s'incarne également dans la pratique du cricket, devient pour Hans une communauté imaginaire mais pourtant bien ancrée dans le modèle socio-économique de l'Amérique contemporaine : « If Hans's poor, immigrant black teammate enables his flirtation with an imagined justice-based community, it is a desire always poised for capture on the terms of both US citizenship and global capitalist discourses »<sup>90</sup>, écrit Susan Lurie. Le processus de déterritorialisation et la rencontre avec une communauté basée sur un idéal de justice cosmopolite, selon Lurie, ne semble pouvoir échapper aux termes du système capitaliste mondial.

Et c'est là que le personnage de Chuck joue un rôle crucial de liaison entre cette communauté imaginaire éthique, selon le point de vue du narrateur, et les conceptions idéologiques que dissimule ce point de vue. Chuck devient un objet de fascination pour Hans précisément parce qu'il incarne une idée du rêve américain, et non simplement pour ses origines ethniques ou sa passion pour le cricket. Et ce rêve américain est pour Chuck enraciné dans une logique à la fois patriotique et capitaliste. Le narrateur révèle ainsi l'attachement primaire de celui-ci aux symboles nationaux :

---

<sup>90</sup> Lurie 2012, p. 186.

"I love the national bird," Chuck clarified. "The noble bald eagle represents the spirit of freedom, living as it does in the boundless void of the sky."

I turned to see whether he was joking. He wasn't. From time to time, Chuck actually spoke like this. (N 75)

L'absence d'ironie à la fois chez Chuck et chez le narrateur confère une certaine noblesse aux propos de Chuck, en soulignant la pureté de ses idéaux. Mais le pouvoir de séduction de Chuck s'exerce aussi sur Hans lorsqu'il s'adresse à lui en utilisant un jargon du monde des affaires :

"Do you think there's much left in the consolidation trend?"

I turned to give him my attention. In recent years, my sector had seen a rush of mergers and acquisitions. It was a well-known phenomenon; nevertheless, the slant of Chuck's inquiry was exactly that of the fund managers who questioned me. "I think the trend is in place," I said, rewarding him with a term of professional wiliness. (N 57)

C'est l'utilisation par Chuck d'une terminologie de financier qui attire l'attention de Hans, même si ce dernier n'hésite pas à remettre Chuck « à sa place », comme l'indique la fin de la citation. Hans se laisse séduire par Chuck parce qu'il n'est pas totalement étranger à ses conceptions idéologiques qui se manifestent dans l'espace multiculturel symbolique : la logique du capitalisme mondial sous-tend l'existence même de ces zones jusqu'alors invisibles pour le narrateur.

Il en va de même pour le Cricket, dont l'héritage historique et politique est évacué au profit d'une variante sur le thème du mythe de l'Amérique comme melting-pot ethnique, ou comme le suggère Elisabeth S. Anker, d'un idéal cosmopolite :

Cleansed of its imperial legacies, cricket is instead heralded to vindicate O'Neill's vision of cosmopolitanism. His Dutch immigrant narrator Hans wonders whether cricket represents "men imagining an environment of justice" (121) or "a crash course in democracy" (211), and even the Trinidadian Chuck describes the game as a "lesson in civility" (15), ironically echoing the ends to which it was conscripted under formal empire. Beyond how O'Neill's treatment of race occurs in a historical vacuum, *Netherland* rehearses a predictably colonialist "moral redemption of the white man" narrative, in which the real terms of postcolonial dispossession are occluded while yet providing a vital backdrop for Hans's edification<sup>91</sup>.

Anker semble peut-être ici accorder trop volontiers un idéal cosmopolite, basée sur la notion de justice, à O'Neill ou à son narrateur, quand cet idéal semble la plupart du temps se limiter à la mise en valeur de l'authenticité perçue dans l'espace multiculturel ou multiracial qu'il

---

<sup>91</sup> Anker 2011, pp. 468-469

découvre au contact de Chuck et de ses partenaires, et qui est résumée par la formule « real Brooklyn », citée plus haut. Le traitement de la question raciale intervient dans un vide historique, comme le commente justement Anker, et sur lequel il convient de se pencher à présent.

### **Vision centripète et aseptisation de l'Autre**

Il est essentiel ainsi de constater que le traitement de la question raciale proposé par *Netherland*, souvent présenté par la critique comme une réponse appropriée aux problématiques de l'après-11 septembre, s'effectue pourtant dans un vide historique. Michael Rothberg reconnaît, peut-être naïvement, les vertus de l'espace multiculturel et multiracial investi par O'Neill et sa capacité à déjouer la rhétorique du « nous contre eux », caractéristique de la politique de représailles de l'après-11 septembre : « [...] such a space defies the “us-and-them” logic common to terrorism and counter-terrorism »<sup>92</sup>. Mais il se montre aussi lucide sur les limites de ce modèle et de son exploitation dans la littérature de l'après-11 septembre :

While a renewed commitment to hospitality toward the other ought certainly to remain on the domestic agenda (now, as ever), an even more challenging agenda awaits those who want to grapple seriously with the contemporary context of war and terror. [...] Once writers have acknowledged the shock and trauma of 9/11, an intellectually and politically mature literature must leave national-domestic space behind for riskier “foreign” encounters. [...] I suggest that we pivot away from the homeland and seek out a centrifugal literature of extraterritoriality<sup>93</sup>.

Ces questions d'espace national et extranational alimenteront notre réflexion dans les prochains chapitres de cette étude, mais ce qu'il est important d'identifier pour l'heure, et comme le fait Rothberg, c'est le mouvement centripète que *Netherland* opère, par opposition au mouvement centrifuge d'extraterritorialité préconisé par la critique. Et cette tendance centripète s'incarne, littéralement, dans le roman, dans la voix de Hans. C'est la quête d'authenticité du narrateur qui, selon le récit post-colonial rédempteur évoqué par Anker plus haut, domestique l'espace multiculturel et le transforme en communauté

---

<sup>92</sup> Rothberg 2008, p. 157.

<sup>93</sup> Rothberg 2008, pp. 157-158.

imaginaire civique. Ce processus est alors substitué à une participation du narrateur au débat public de l'après-11 septembre et au déplacement de ces questions civiles vers la prise en compte, par exemple, des populations mises en périls par le déploiement militaire des États-Unis au lendemain de l'événement. Le processus de déterritorialisation décrit par Gray est donc insuffisant pour Rothberg, mais pour pousser la réflexion plus loin, on peut dire que la création de cette communauté imaginaire dans l'espace domestique multiculturel américain apparaît paradoxalement comme le produit de l'apathie politique et du retrait de la sphère publique du narrateur. Un passage situé vers le milieu du roman est en ce sens révélateur de ce processus, et il constitue en quelque sorte la clé de voûte du roman. Alors que Rachel interroge Hans sur la nature de ses liens avec Chuck, après la mort de ce dernier, Hans revient sur les activités obscures de Chuck dont il se trouve être un témoin malgré lui. Alors qu'il prépare l'examen du permis de conduire américain en 2003, Hans s'exerce en devenant le chauffeur attitré de Chuck et le conduit dans des zones reculées de New York afin de collecter les mises d'un mystérieux jeu de loterie dont il se dit être l'organisateur. Cette loterie dissimule en réalité les activités illicites de Chuck, que Hans, comme il l'avoue lui-même, tarde à identifier :

By bringing me into the restaurant, by telling me about his father and making me view his transaction with the Chinese/Koreans and spinning me a yarn, Chuck was putting me on notice. On notice of what? Of the fact that something fishy was afoot. That I had the option of discontinuing our association. He guessed I wouldn't. He guessed I'd continue to see him as I wanted to see him, that I'd offer him offer the winking eye you might offer your ham-handed conjurer uncle (N 166).

Ce passage constitue la première fissure dans la perception du narrateur, jusque-là sans faille, de son compère, et qu'il rend ici explicite rétrospectivement. Hans devient conscient pour la première fois des failles de son point de vue, de sa vision, en quelque sorte, « colonisatrice » de Chuck. Ce qui permet à Rachel de renchérir : « You never really wanted to know him [...]. You were just happy to play with him. Same thing with America. You're like a child. You don't look beneath the surface » (N 166). Cette réplique de Rachel suggère la possibilité d'une distanciation de l'auteur envers son narrateur-personnage, mais Hans reprend alors la main et analyse avec lucidité les accusations de Rachel : « She has accused me of exoticizing Chuck Ramkissoon, of giving him a pass, of failing to grant him a respectful measure of distrust, of perpetrating a white man's infantilizing elevation of a

black man » (N 166). Et il répond de même avec subtilité et mesure à ces accusations : « To revert: it's true that I did not make inquiries into the deeper goings-on of Chuck Ramkissoon. It's also true that Chuck was a friend, not an anthropological curiosity » (N 167). Hans sort donc indemne de cet échange, sa lucidité et sa fiabilité ne sont pas remises en cause malgré l'intervention de Rachel. Il a le dernier mot de la conversation et fait preuve d'autocritique, tout en se défendant des accusations de Rachel. Mais l'intervention de Rachel suggère toutefois l'incertitude de l'auteur quant à son narrateur, qui relève peut-être de l'« anxiété » du roman<sup>94</sup>; ou, peut-être, s'agit-il pour O'Neill d'anticiper ici les accusations d'exotisme et de perspective colonialiste par la voix d'un tiers.

Ce qui ressort au final de cet échange, ce sont effectivement les reproches de Rachel. Faisant référence au faible engagement civique et politique de Hans, Rachel accuse ce dernier de ne s'intéresser aux choses que superficiellement. La réponse du narrateur, dont seul le lecteur bénéficie, est éloquente : « My reaction to her remark is to think, Look beneath Chuck's surface? For what? » (N 166). Cette remarque anodine contient toute l'économie du roman. Ainsi Hans se fait fort, précisément, du regard superficiel que lui reproche Rachel. Car ce regard superficiel est en réalité un euphémisme pour qualifier, paradoxalement, la quête d'authenticité que mène Hans dans *Netherland*. Et c'est cette quête qui le conduit tout à la fois à l'idéalisation de l'univers du Cricket et du modèle multiculturel américain que celui-ci incarne, et le retrait solipstique de la sphère publique. Ces deux phénomènes, en apparence contradictoire, dessinent au contraire la trajectoire unilatérale de *Netherland*. La célébration de la pratique du Cricket, dans sa version américaine, et plus généralement de la communauté multi-ethnique qui le caractérise comme modèle civique, n'est que le résultat d'un désengagement envers les problématiques soulevées par le 11 septembre. Ce modèle multiculturaliste, loué indirectement par le narrateur, s'inscrit dans la logique du capitalisme mondial ; il n'en constitue pas un antidote<sup>95</sup>. Le désengagement du narrateur du débat public américain sur l'après-11

---

<sup>94</sup> Voir p. 105 de la présente étude.

<sup>95</sup> Slavoj Žižek fournit une longue et complexe définition des rapports étroits entre multiculturalisme et capitalisme mondial que nous reproduisons ici en partie : « And, of course, the ideal form of ideology of this global capitalism is multiculturalism, the attitude which, from a kind of empty global position, treats *each* local culture the way the colonizer treats colonized people—as “natives” whose mores are to be carefully studied and “respected.” That is to say, the relationship between traditional imperialist colonialism and global capitalist self-colonization is exactly the same as the relationship between Western cultural imperialism and multiculturalism: in the same way that global capitalism involves the paradox of colonization without the

septembre permet le traitement de la question post-coloniale en ces termes, précisément parce qu'il s'effectue dans un vide historique, celui de l'espace narratif de Hans. Ce processus est donc le résultat autant que le symptôme de la narration à la première personne du roman. La narration de Hans est littéralement la *voix* des conceptions idéologiques du roman, et participe, par le recours même à ce type de narration, à la privatisation du débat sur le 11 septembre.

Ajoutons pour finir qu'environ un an après sa publication aux États-Unis, le roman bénéficia d'une promotion sans égal, puisque Barack Obama, alors fraîchement élu président, évoqua le roman de Joseph O'Neill lors d'un entretien accordé à l'hebdomadaire, *The New York Times Magazine*. Selon le journaliste, David Leonhardt, Barack Obama lui confia à la fin de l'entretien qu'il a alors débuté la lecture de *Netherland* :

At the end of our conversation, when I asked him if he was reading anything good, he said he had become sick enough of briefing books to begin reading a novel in the evenings—"Netherland," by Joseph O'Neill<sup>96</sup>.

Il n'en fallut pas plus pour faire de cette simple remarque un argument de vente pour le roman de O'Neill. Si la récupération médiatique d'une œuvre ne dit en théorie rien sur le texte lui-même, elle peut apporter, dans le cas de *Netherland*, un éclairage sur le contexte politique lors de la sortie du roman. En 2008, Barack Obama remporte les élections de 2008, en grande partie par la volonté de rompre avec les déboires de l'administration précédente. Et cette volonté de rupture s'exprime aussi dans l'espoir, porté par Obama et ses électeurs, d'une plus grande équité sociale et raciale dans le pays. Le modèle de multiculturalisme prisé par O'Neill dans *Netherland* et la communauté éthique qu'elle constitue aux yeux du narrateur est en quelque sorte le pendant littéraire du début de l'ère Obama. Alors que le projet politique d'Obama révèle rapidement ses limites dans sa difficulté à coordonner une

---

colonizing Nation-State metropole, multiculturalism involves patronizing Eurocentrist distance and/or respect for local cultures without roots in one's own particular culture. In other words, multiculturalism is a disavowed, inverted, self-referential form of racism, a "racism with a distance"—it "respects" the Other's identity, conceiving the Other as a self-enclosed "authentic" community towards which he, the multiculturalist, maintains a distance rendered possible by his privileged universal position » (Slavoj Žižek, « Multiculturalism, Or, the Cultural Logic of Multinational Capitalism », *New Left Review* 225, [Septembrer-October 1997]: p. 44). Les derniers termes cités ici s'avèrent particulièrement éclairants quant à la nature des rapports entre la « position universelle privilégiée » de Hans dans l'espace désancre du capitalisme mondial et sa perception de l'Autre comme « communauté authentique » qu'il regarde implicitement avec supériorité.

<sup>96</sup> David Leonhardt, « After the Great Recession », *The New York Times Magazine*, 28 April 2009, <<http://www.nytimes.com/2009/05/03/magazine/03Obama-t.html>>.

politique domestique plus égalitaire et une politique étrangère quasi inchangée, le roman de O'Neill, ne semble lui percevoir qu'une partie du tableau. La célébration de l'Autre<sup>97</sup>, à travers le point de vue du narrateur, n'est que partielle, en ce sens qu'elle se produit à l'intérieur d'un système politique et idéologique inchangé. Pour Slavoj Žižek, la tolérance de l'Autre, à la base du fonctionnement des sociétés multiculturelles de l'ère du capitalisme tardif, tend, selon lui, à vider l'Autre de sa « substance ». Žižek se réfère pour cela au concept lacanien de « jouissance » :

Liberal "tolerance" condones the folklorist Other deprived of its substance—like the multitude of "ethnic cuisines" in a contemporary megalopolis; however, any "real" Other is instantly denounced for its "fundamentalism," since the kernel of Otherness resides in the regulation of its *jouissance*: the "real Other" is by definition "patriarchal," "violent," never the Other of ethereal wisdom and charming customs. One is tempted to reactualize here the old Marcusean notion of "repressive tolerance," reconceiving it as the tolerance of the Other in its aseptic, benign form, which forecloses the dimension of the Real of the Other's *jouissance*<sup>98</sup>.

Cette lecture psychanalytique de la perception de l'Autre dans la société multiculturelle libérale nous renseigne sur les mécanismes idéologiques à l'œuvre dans *Netherland*. Le paradoxe du roman, c'est que la quête d'authenticité, teintée du solipsisme du narrateur, entraîne finalement la perte de vue de la question essentielle de l'Autre dans le contexte de la guerre contre le terrorisme. La perspective identitaire et multiculturaliste est le pendant de l'individualisme du roman, qui s'incarne à la fois dans la voix narrative, mais aussi par le statut privilégié dont bénéficie Chuck aux yeux du narrateur, et qui est lui-même, selon Zadie Smith, une manifestation des politiques identitaires dans le roman<sup>99</sup> : « Chuck's privileged position (gifted to him by identity politics, the only authenticity to survive the twentieth century) »<sup>100</sup>. Envisager *Netherland* sous l'angle de ces politiques identitaires renseigne peut-être aussi sur la bienveillance critique dont a bénéficié le roman à sa sortie. C'est par sa valorisation d'un modèle social déjà en vigueur, bien que mis à mal après le 11 septembre, que le roman s'attribue les faveurs de la critique américaine de centre gauche,

---

<sup>97</sup> Précisons que l'usage du terme « Autre », dans le cadre de cette étude, se fait, sauf indication contraire, au sens générique de l'altérité.

<sup>98</sup> Žižek 1997, p. 37. Žižek renvoie lui-même au chapitre 2 de son ouvrage *The Plague of Fantasies* (London: Verso, 1997) pour plus d'explications sur le rôle de la « jouissance » dans le processus d'identification idéologique.

<sup>99</sup> Face aux accusations de Rachel, Zadie Smith relève la fin du statut privilégié de Chuck aux yeux du narrateur : « The authenticity of ethnicity is shown to be a fake—Chuck's seeming naturalness is simply an excess of ego, which overflows soon enough into thuggery and fraud » (Smith 2008).

<sup>100</sup> Smith 2008.



dont le *New Yorker* et James Wood sont les fleurons. L'individualisme du narrateur et la remise au goût du jour du melting-pot à l'américaine font, d'après nous, de *Netherland* un roman particulièrement représentatif des limites d'une approche domestique et identitaire des problématiques de l'après-11 septembre.

### III. Logique du traumatisme

L'étude de *Netherland* de Joseph O'Neill nous a donc permis d'identifier une manifestation plus subtile d'individualisation et de privatisation du discours sur le 11 septembre, à la fois dans le retrait du débat public sur les conséquences de l'événement et le processus de domestication de l'Autre à travers le point de vue du narrateur. De ce processus, sont absentes les conséquences à la fois collectives et individuelles de l'événement, puisque Hans n'identifie dans sa torpeur aucun symptôme des bouleversements entraînés par l'événement. Ce dernier aspect de *Netherland* semble, dans une certaine mesure, aller à contre courant de la tendance générale du roman américain qui s'emploie à rendre compte des conséquences du 11 septembre dans la sphère privée. Cette tendance est particulièrement prépondérante dans les œuvres qui tentent de représenter les symptômes du traumatisme lié à l'événement à l'échelle de l'individu, et qui ambitionnent de répercuter ces symptômes de l'expérience traumatique dans la forme même des romans, répondant ainsi aux attentes des critiques, précédemment évoquées<sup>101</sup>.

Les deux romans que nous allons à présent traiter semblent avoir pour ambition commune de trouver une forme à même de refléter les perturbations provoquées par l'événement, et ce à l'échelle intime. Ces perturbations, les critiques, à l'image de Kristiaan Versluys, tentent de les définir sous le terme de traumatisme :

---

<sup>101</sup> Voir pp. 27-32 de la présente étude.

Trauma leads to numbness, flashbacks, or nightmares. [...] Trauma makes time come to a standstill as the victim cannot shed his or her remembrance and is caught in a ceaseless imaginative reiteration of the traumatic experience<sup>102</sup>.

Le syndrome décrit ici, par ailleurs diagnostiqué cliniquement, est communément appelé trouble ou syndrome de stress post-traumatique, et semble ainsi s'appliquer, si l'on en croit les critiques et certains romanciers, autant aux personnages des romans qu'à leur forme même.

Comme nous l'évoquons dans l'introduction, la réception du 11 septembre aux États-Unis se fait dans un contexte culturel et théorique dans lequel la tradition psychanalytique tient un rôle prépondérant et dans lequel l'influence des théories du traumatisme s'est faite prépondérante<sup>103</sup>. Il conviendra ainsi de s'interroger sur les modes de représentation du traumatisme dans les romans analysés ici et sur l'influence des principes de ces théories du traumatisme sur l'écriture même du traumatisme. En quoi les romans sont-ils marqués par les théories du traumatisme en vigueur ? Quelles sont les conceptions politiques de ces théories du traumatisme ? Et en quoi renseignent-elles sur la réception de l'événement qui se fait jour dans les romans ?

Cette partie sera consacrée à l'étude de deux œuvres emblématiques de ce phénomène. Nous nous pencherons en premier lieu sur la lecture post-traumatique que propose *Falling Man*<sup>104</sup>, à travers son protagoniste, rescapé de la tour nord du World Trade Center, puis nous aborderons *Extremely Loud and Incredibly Close*, et son narrateur âgé de huit ans dont le père est une des victimes des attentats.

---

<sup>102</sup> Versluys 2009, p. 3.

<sup>103</sup> Voir pp. 21-27 de la présente étude.

<sup>104</sup> Précisons qu'un seul aspect de *Falling Man* sera traité dans cette partie, celui du traumatisme. Les thèmes du terrorisme, du fondamentalisme religieux et de l'altérité, notamment évoqués à travers le personnage de Hammad, seront abordés dans le deuxième chapitre.

## a. Le sujet assailli : *Falling Man* de Don DeLillo<sup>105</sup>

Keith Neudecker est rescapé de la tour nord du World Trade Center. La scène d'introduction de *Falling Man* décrit le périple du protagoniste dans le chaos de Lower Manhattan alors que les tours viennent de s'effondrer. Couvert de cendre et blessé par des éclats de verre, Keith se rend à l'hôpital, accompagné de son ex-femme, quelques pages plus loin. Le narrateur nous fait part de l'examen minutieux auquel les survivants des attentats sont soumis :

They were interested in potentially fatal reactions to injury, hemorrhage, dehydration. They looked for diminished blood flow to tissues. They studied the contusions on his body and peered into his eyes and ears. They told him things he could not absorb about a ligament or cartilage, a tear or sprain. (FM 15)

Alors qu'un médecin retire le verre du visage de Keith, il confie à ce dernier :

"Where there are suicide bombings. Maybe you don't want to hear this. [...] In those places where it happens, the survivors, the people nearby who are injured, sometimes, months later, they develop bumps, for 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". (FM 16)

Le médecin indique ensuite à Keith : « This is something I don't think you have » (FM 16). Le phénomène de shrapnel organique est, bien entendu, utilisé comme métaphore par DeLillo. Il est la matérialisation des manifestations ultérieures du traumatisme, de sa résurgence, comme l'exprime Rachel Greenwald Smith :

This metaphor literalizes what we tend to think traumatic events of this magnitude do: not only do they change the way the world appears, but they dramatically alter the very physical

---

<sup>105</sup> Le titre de cette sous-partie est emprunté à un article au titre éponyme et dont les grandes lignes se trouvent restituées dans cette section consacrée au traumatisme. Voir Julien Bringuier, « Le Sujet Assailli : Logique du traumatisme dans *Falling Man* et *Extremely Loud and Incredibly Close* », *L'Imaginaire du 11 septembre 2001 : Motifs, Figures et Fiction*, Bertrand Gervais, Alice van der Klei et Annie Dulong (eds), Montréal : Nota bene, 2014, pp. 105-119).

constitution of survivors, as fragments of the catastrophe continue to live and grow within them<sup>106</sup>.

Que le médecin indique à Keith qu'il n'est pas victime de ce phénomène à ce stade précoce du roman est à ce titre trompeur. Si Keith ne semble pas porter en lui des fragments matériels ou charnels du 11 septembre, les symptômes de son traumatisme psychique sont largement exploités par DeLillo dans le roman. DeLillo ambitionne donc de rendre compte des bouleversements internes et psychiques causés par la présence du protagoniste sur le lieux des attentats, ce que Rachel Greenwald Smith nomme : « the exposure to the transfiguring effect of the catastrophe » pour qualifier le postulat critique qui accompagne la réception du roman<sup>107</sup>.

## **Instabilité mentale et syntaxique**

La question de l'absorption de l'événement traumatique, illustrée dans ce passage par le shrapnel organique mais aussi par les informations des médecins que Keith ne parvient pas à intégrer, est donc centrale au roman. DeLillo consacre en effet une grande partie de son récit à rendre compte des répercussions de l'expérience traumatique du 11 septembre sur Keith et de son incapacité chronique à assimiler précisément ce qui est décrit comme inassimilable. Dans *Falling Man*, les symptômes post-traumatiques se manifestent en premier lieu dans la torpeur de son protagoniste. Keith éprouve des difficultés à se remémorer de façon cohérente sa fuite du World Trade Center, comme il l'explique à son épouse, Lianne, dont il est séparé et chez qui il se rend spontanément pour y trouver refuge :

“It's hard to reconstruct. I don't know how my mind was working. A guy came along in a van, a plumber, I think, and he drove me here. His radio had been stolen and he knew from the sirens that something was going on but he didn't know what. At some point he had a clear view downtown but all he could see was one tower. He thought one tower was blocking his view of the other tower, or the smoke was. He saw the smoke. He drove east a ways and looked again and there was only one tower. One tower made no sense. Then he turned uptown because that's where he was going and finally he saw me and picked me up. By this

---

<sup>106</sup> Greenwald Smith 2011, p. 153.

<sup>107</sup> Greenwald Smith 2011, p. 153. Voir citation complète, p. 30 de la présente étude.

time the second tower was gone. Eight radios in three years, he said. All stolen. An electrician, I think. He had a water bottle he kept pushing in my face.” (FM 21)

Les souvenirs de Keith de ces moments sont partiels, incertains, comme en témoigne les hésitations et incertitudes de son récit, et le rythme saccadé du passage. Mais s’il évoque avec difficulté ces moments, Keith souffre en contrepartie des résurgences de son traumatisme qu’il ne maîtrise pas. Alors qu’il subit une intervention chirurgicale sur son poignet, blessé lors des attentats, et qu’il est placé sous anesthésie, Keith voit apparaître l’image de son collègue Rumsey, décédé au cours de leur fuite commune de la tour nord, ce que le lecteur apprend à la fin du roman :

The doctor, the anesthetist, injected him with a heavy sedative or other agent, a substance containing a memory suppressant, or maybe there were two shots, but there was Rumsey in his chair by the window, which meant the memory was not suppressed or the substance hadn’t taken effect yet, a dream, a waking image, whatever it was, Rumsey in the smoke, things coming down. (FM 22)

Les manifestations de la mémoire dissociée de Keith ne semblent donc répondre à aucune logique, ou, plutôt, elles se jouent des procédés de domestication de la mémoire mis en place ici par les médecins. La puissance de l’évocation de l’ami disparu de Keith se manifeste aussi dans la structure du passage. Rumsey apparaît littéralement au milieu de la phrase, que la présence de nombreuses conjonctions tend à étirer et rendre instable et imprévisible. Ainsi l’apparition de Rumsey au milieu de la phrase, mais aussi à ce moment du récit, est rendue brutale tout autant pour Keith que pour le lecteur qui ne sait alors à qui ce nom fait référence. L’image de Rumsey dans la fumée prend une dimension inquiétante par l’agencement syntaxique et l’incohérence du récit. La prose de DeLillo apparaît comme contaminée par les manifestations des symptômes post-traumatiques de Keith, et ce selon une conception commune du traumatisme que Cathy Caruth, une autorité dans le domaine, résume en ces termes :

In its more general description, trauma describes an overwhelming experience of sudden, catastrophic events, in which the response to the event occurs in the often delayed, and uncontrolled repetitive occurrence of hallucinations and other intrusive phenomena<sup>108</sup>.

---

<sup>108</sup> Cathy Caruth, *Unclaimed experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 11.

Dans cette apparition soudaine du personnage de Rumsey, sous forme d'hallucination incontrôlée, le lecteur fait alors l'expérience des troubles de Keith et de l'absence de distinction entre la réalité et l'hallucination que la structure syntaxique provoque. Le saut narratif en avant, et celui, chronologique, en arrière, renseignent sur les mécanismes du traumatisme dont DeLillo semble vouloir faire de son récit le réceptacle, ainsi que l'exprime Kristiaan Versluys :

The plot progresses by leaps and bounds, but, at unexpected moments, it also regresses so that the reading experience itself mimics the violent lurching back and forth between the (imperfectly engaged) present and (the vividly relived) past, which is typical of traumatic memory<sup>109</sup>.

Cette fragmentation du récit semble donc pour DeLillo un moyen de rendre compte de la résurgence constante du traumatisme : « The endless reenactment of trauma presented in *Falling Man* allows for no accommodation or resolution », ajoute Versluys<sup>110</sup>. Le critique estime donc que le traumatisme tel qu'il est présenté dans le roman est irrésoluble, s'appuyant sur les travaux de psychologues qui prétendent pourtant qu'un tel processus est possible :

Serlin and Cannon add that since the experience of trauma questions our ordinary perspective on life, it may allow us to grow. Victims can become survivors, and by the grace of true grit (and some expensive psychoanalysis), survivors may become "thrivers." In *Falling Man*, no such working-through or mourning takes place or is even possible<sup>111</sup>.

Un passage décrit les efforts de Keith, lors de la rééducation de son poignet, pour retrouver une sensation de cohésion interne :

He found these sessions restorative, four times a day, the wrist extensions, the ulnar deviations. These were the true countermeasures to the damage he'd suffered in the tower, in the descending chaos. It was not the MRI and not the surgery that brought him closer to well-being. It was this modest home program, the counting of seconds, the counting of repetitions, the times of day he reserved for the exercises, the ice he applied following each set of exercises.

---

<sup>109</sup> Versluys 2009, p. 40.

<sup>110</sup> Versluys 2009, p. 20.

<sup>111</sup> Versluys 2009, p. 24. On relèvera ici l'intérêt scientifique limité des travaux cités ici par Versluys que le critique semble cependant restituer avec une certaine ironie. Voir aussi Ilene Serlin et John T. Cannon, « A Humanistic Approach to the Psychology of Trauma », in *Living with Terror, Working with Trauma: A Clinician's Handbook*, Danielle Knafo (ed), Lanham, Md.: Jason Aronson, 2004.

There were the dead and maimed. His injury was slight but it wasn't the torn cartilage that was the subject of this effort. It was the chaos, the levitation of ceilings and floors, the voices choking in smoke. He sat in deep concentration, working on the hand shapes, the bend of the wrist toward the floor, the bend of the wrist toward the ceiling, the forearm flat on the table, the thump-up configuration in certain setups, the use of the uninvolved hand to apply pressure to the involved hand. He washed his splint in warm soapy water. He did not adjust his splint without consulting the therapist. He read the instruction sheet. He curled the hand into a gentle fist. (FM 40)

Les efforts déployés par Keith dans ses exercices de rééducation sont donc un moyen pour lui de domestiquer le traumatisme, de redonner un ordre et une cohésion à son esprit par la coordination quasi mécanique de ses gestes. La description de l'accumulation des mouvements dans le deuxième paragraphe indique l'attention portée par Keith à l'exercice qui semble aussi imprégner le style du texte, produisant un certain contraste avec les passages plus chaotiques cités précédemment. La focalisation sur Keith et la structure syntaxique rendent compte de la concentration du protagoniste et la prose se veut là aussi symptomatique de son état mental. Mais si l'instabilité psychique semble maîtrisée par ces efforts physiques, ce dont témoigne le passage, c'est que le processus de domestication du traumatisme chez Keith se fait en dehors de la psyché qui demeure hors d'atteinte.

## Traumatisme inassimilable

Pour décrire le syndrome post-traumatique dont souffre les personnages de *Falling Man*, et Keith plus particulièrement, Kristiaan Versluys évoque la distinction freudienne entre la « mélancolie » et le « deuil ». Selon lui, la torpeur et l'apathie dont font preuve les personnages de DeLillo relèvent de la mélancolie, que Freud oppose au deuil qui est un processus actif de traitement de la perte :

The melancholic, Freud writes, is "apathetic, [...] incapable of love and achievement" (*On Murder*, 206). Totally possessed by the past, the melancholy mind is dead to the surrounding world. In the words of Dominick LaCapra, Freud "saw melancholia as characteristic of an arrested process in which the depressed and traumatized self, locked in compulsive repetition, remains narcissistically identified with the lost object"<sup>112</sup>.

---

<sup>112</sup> Versluys 2009, p. 20. Voir aussi Sigmund Freud, *On Murder, Mourning, and Melancholia*, Trans. Michael Hulse, London: Penguin, 2005 et Dominick LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca: Cornell University Press, 1998, pp. 45-45.

Si Keith, comme en témoignent les passages précédemment cités, semble bien enfermé dans la répétition compulsive de ses actes, les manifestations de son traumatisme ne semblent pas relever directement d'une identification avec un « objet perdu ». Le diagnostic de Versluys semble erroné tant il paraît difficile pour le personnage d'identifier ou d'accéder à l'expérience traumatique. Il n'y a pas d'objet perdu pour Keith, simplement l'expression d'un être dissocié dont le personnage, et le narrateur, tentent, en vain, de rétablir la cohésion. La seule cohérence que le protagoniste semble trouver est d'ordre mécanique, comme l'indique le fin du roman où le lecteur le suit dans ses parties de Poker, alors que Keith est devenu un joueur professionnel : « 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 » (*FM* 226). L'aridité émotionnelle qui émane de ce type de ce passage, là encore en focalisation interne sur Keith, indique que l'intégrité émotionnelle et psychique du protagoniste semble altérée de façon irréversible.

Ce constat nous rapproche ainsi d'une autre définition de l'expérience traumatique qui semble plus à même d'articuler les symptômes de Keith dans le roman. Dans l'introduction de son ouvrage collectif précurseur sur les théories du traumatisme et leur application nouvelle à des domaines tels que la littérature ou le cinéma, Cathy Caruth tente de fournir une définition du traumatisme :

While the precise definition of the post-traumatic stress disorder is contested, most descriptions generally agree that there is a response, sometimes delayed, to overwhelming event or events, which takes the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviors stemming from the event, along with numbing that may have begun during or after the experience, and possibly also increased arousal to (and avoidance of) stimuli recalling the event. This simple definition belies a very peculiar fact: the pathology cannot be defined either by the event itself — which may or may not be catastrophic, and may not traumatize everyone equally — nor can it be defined in terms of a *distortion* of the event, achieving its haunting power as a result of distorting personal significances attached to it. The pathology consists, rather, solely, in the *structure of its experience* or reception: the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated *possession* of the one who experiences it<sup>113</sup>.

Cette définition est essentielle pour comprendre l'approche du traumatisme de DeLillo dans *Falling Man*. Alors que les symptômes sont bien les mêmes que ceux évoqués

---

<sup>113</sup> Cathy Caruth, « Introduction », *Trauma: Explorations in Memory*, Cathy Caruth (ed), Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 4.



jusqu'à présent, les causes de leur apparition sont abordées sous un angle nouveau. Pour Caruth, l'événement traumatique est structurellement inassimilable, et prend possession du sujet traumatisé de façon retardée et répétée. Ainsi, selon elle, le traumatisme ne se définit que par la structure « à retardement » de son expérience et non par les « distorsions » provoquées par une assimilation personnelle de cet événement et la signification personnelle qui lui serait conférée par le sujet traumatisé. Ce qui marque donc une démarcation fondamentale du modèle freudien, dans lequel l'inconscient — qui n'est pas mentionné dans cette définition — joue un rôle majeur dans l'attribution d'un sens à l'expérience ; nous y reviendrons. Cette définition nous éloigne donc aussi du type mélancolique évoqué par Versluys pour caractériser la torpeur des personnages du roman, celle de Keith en particulier. En effet, l'identification narcissique avec l'objet perdu — qui est cause de mélancolie — est largement absente de la description du syndrome du protagoniste qui ne semble avoir aucune emprise sur les manifestations ultérieures de son expérience traumatique.

Suzannah Radstone, détaille ce qui différencie une approche freudienne du traumatisme des nouvelles conceptions développées par Cathy Caruth, Shoshana Felman et Dori Laub, dont l'influence est prépondérante depuis une vingtaine d'années dans le domaine aujourd'hui incontournable aux États-Unis des théories du traumatisme (« trauma theory »). Radstone offre un résumé des conceptions du traumatisme en vigueur dans ce domaine :

In place of theories that emphasize the conventional, mediated, illusory, deferred or imaginary status of the relation between representation and "actuality" or "event," trauma theory suggests that the relation between representation and "actuality" might be reconceived as one constituted by the absence of traces. For Dori Laub, this absence of traces gives rise to his formulation of the aetiology of trauma as "an event without a witness" —an absence of witnessing that derives, argues Caruth, from the inassimilable or unknowable nature of the traumatic event<sup>114</sup>.

Cette définition des conceptions du traumatisme en vigueur aujourd'hui est fondamentale, à la fois pour ce qui est de comprendre la représentation du traumatisme dans *Falling Man*, mais aussi le contexte théorique dans lequel elle se produit. La définition

---

<sup>114</sup> Susannah Radstone, « Trauma Theory: Context, Politics, Ethics », *Paragraph* 30:1, 2007, p. 12. Voir aussi Shoshana Felman et Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (New York: Routledge, 1991, pp 75-92) et Caruth 1995, p. 4 et 1996, p. 1-17.

de l'événement traumatique comme « inassimilable » ou « inconnaissable » est particulièrement cruciale et semble faire écho à ce qui sépare Keith de son expérience traumatique dans le roman. La relation entre « l'actualité » de l'événement et sa représentation est suspendu, ce qui s'illustre dans le roman par l'irruption des symptômes post-traumatiques de Keith sans que ces derniers ne génèrent une représentation, filtrée par les mécanismes de la psyché et de l'inconscient, de l'événement traumatique.

## Le prisme neurologique

Les raisons de cette mise à l'écart de l'approche cognitive du traumatisme sont à rechercher, en partie, dans l'influence des neurosciences dans le domaine des théories du traumatisme :

Critical, too, has been the development, particularly in the United States of a neuro-scientific approach to memory disorders. In this work, a Freudian emphasis on memory's relations with unconscious conflict, repression and fantasy is replaced by an understanding of memory as related to brain functioning<sup>115</sup>.

Ainsi, selon cette approche neurologique, la mémoire traumatique serait encodée de manière différente dans le cerveau humain, ou plutôt, elle s'inscrirait dans une zone particulière du cerveau qui, à la fois la dissocie du fonctionnement habituel de la mémoire et la rend inaccessible à l'individu sujet d'un traumatisme. Il est entendu que si le traumatisme est enregistré dans une zone inaccessible du cerveau humain et des mécanismes cognitifs habituels, l'inconscient et la psyché de l'individu qui sont habituellement liés au processus de création de sens consécutive à toute expérience, n'ont donc peu ou pas d'emprise sur l'expérience traumatique. Ruth Leys, dans sa généalogie des théories du traumatisme, fait un état des lieux des conceptions des neuroscientifiques à l'origine des travaux, entre autres, de Cary Caruth :

[...] In a series of publications that serves as a blueprint for much current research in the field, Bessel A. van der Kolk and his associates have recently shifted the focus of research from the mind to the *body* by explaining traumatic memory in neurobiological terms. Basing their

---

<sup>115</sup> Radstone 2007, p. 11.

hypotheses on the model of an animal's response to inescapable shock or stress, van der Kolk and his associates argue that trauma is preserved in the memory with a timeless accuracy that accounts for the long-term and often delayed effects of PTSD. Thus they hold that the traumatic event is encoded in the brain in a different way from ordinary memory. Specifically, van der Kolk suggests that traumatic memory may be less like what some theorists have called "declarative" or "narrative" memory, involving the ability to be consciously aware of and verbally narrate events that happened to the individual, than like "implicit" or "nondeclarative" memory, involving bodily memories of skills, habits, reflex actions, and classically conditioned responses that lie outside verbal-semantic-linguistic representation<sup>116</sup>.

À l'approche cognitiviste traditionnelle basée, entre autres, sur le processus de représentation de l'expérience traumatique par le sujet victime d'un choc ou d'un événement traumatique, est substituée une conception physiologique du traumatisme. La conséquence de ce phénomène à l'échelle de l'individu sujet à une expérience traumatique, est donc à la fois l'impossibilité d'accéder à cette expérience et de la représenter. Le personnage de Keith et le rendu de ses troubles post-traumatiques semblent avoir été taillés dans cette conception du traumatisme tant ils rendent compte de l'absence de tout processus de représentation chez le personnage. La structure répétitive et fragmentée de la prose de DeLillo témoigne tout autant de l'irruption soudaine des symptômes post-traumatiques que de l'impossibilité de leur attribuer un sens :

It was Keith as well who was going slow, easing inward. He used to want to fly out of self-awareness, day and night, a body in raw motion. Now he finds himself drifting into spells of reflection, thinking not in clear units, hard and linked, but only absorbing what comes, drawing things out of time and memory and into some dim space that bears his collected experience. [...] He thought of something out of nowhere, a phrase, *organic shrapnel*. Felt familiar but meant nothing to him. Then he saw a car double-parked across the street and thought of something else and then something else again (*FM* 66).

La structure de ce passage reflète la pensée déstructurée de Keith. Ses idées ne sont pas organisées et ne suivent pas un processus de représentation. L'espace de son esprit qui collecte son « expérience » est présenté comme réduit. La référentialité est quasi absente de la vie psychique de Keith. La soudaine irruption de l'expression « shrapnel organique » ne signifie rien à ce moment du récit, alors qu'elle est pourtant évocatrice de son expérience traumatique. Elle fait irruption mais n'est porteuse d'aucune signification pour Keith. La structure répétitive de la dernière phrase, non segmentée dans la ponctuation, montre tout

---

<sup>116</sup> Ruth Leys 2000, pp. 6-7.

à la fois l'enchaînement des pensées incohérentes de Keith et l'impossibilité de leur échapper.

La conséquence ultime de cette absence de référentialité et de processus de représentation du traumatisme chez Keith, est précisément l'impossibilité de se saisir de l'événement traumatique, d'en faire sens d'un point de vue personnel. L'expression « shrapnel organique » ne veut rien dire pour Keith, elle n'est pas porteuse de sens, et n'est pas associée à l'événement alors que le protagoniste est exposé à ce terme juste après la catastrophe<sup>117</sup>. La structure narrative circulaire de *Falling Man* — le roman se termine là où il débute, ou plutôt, quelques minutes auparavant, alors que Keith parvient à s'échapper de la tour nord du World Trade Center en flammes — suggère l'impossibilité de sortir des symptômes post-traumatiques et surtout l'incapacité du personnage à se représenter son expérience. Le récit ne permet aucune évolution dans ce sens, et le retour littéral au point du départ que propose le roman valide l'impossibilité d'une quelconque résolution.

### **Témoignage mutuel et non résolution**

La rencontre avec le personnage de Florence Givens, autre rescapée de la tour nord, dont Keith a malencontreusement emporté le cartable dans sa fuite du World Trade Center, le prenant pour le sien, est une tentative pour les deux personnages d'aborder et de résoudre leur expérience traumatique commune :

She went through it slowly, remembering as she spoke, often pausing to look into space, to see things again, the collapsed ceilings and blocked stairwells, the smoke, always, and the fallen wall, the drywall, and she paused to search for the word and he waited, watching. [...] She wanted to tell him everything. This was clear to him. Maybe she'd forgotten he was there, in the tower, or maybe he was the one she needed to tell for precisely that reason. He knew she hadn't talked about this, not so intensely, to anyone else. (*FM* 55)

L'utilisation de « watching » est ici ambiguë car ce verbe à la forme continue apposé en bout de phrase suggère que Keith regarde tout autant Florence en train de décrire la situation dans la tour de nord, que les images elles-mêmes du chaos des tours qu'il tente alors d'invoquer. Ce processus fait écho à la notion de témoignage (« witnessing »),

---

<sup>117</sup> Voir p. 122 de la présente étude.

essentielle dans les théories du traumatisme, et qui permet, selon les spécialistes, au sujet traumatisé de retrouver son intégrité mentale. Kristiaan Versluys résume la définition qu'en donne Dori Laub et Shoshanna Felman dans leur ouvrage, *Testimony : Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* :

The psychoanalyst Dori Laub has established that witnessing—in which the interlocutor becomes a coparticipant in the healing—is vital in the restoration of the mental health of trauma victims (Felman and Laub, *Testimony*, 57-68). By talking to someone who lends a willing ear, one is able to get control over one's memories and thus to avoid painful flashbacks or nightmarish intrusions<sup>118</sup>.

Keith et Florence se livrent ainsi à une forme de témoignage mutuel, dans lequel Keith, à travers le récit de Florence tente lui-même de retrouver ses souvenirs des minutes passées dans la chaos de la tour nord : « She was going through it again and again and he was ready to listen again. He listened carefully, noting every detail, trying to find himself in the crowd » (*FM* 59). Mais la description du même processus plus tard dans le roman, suggère que celui-ci est infructueux ou insatisfaisant pour les deux personnages :

She talked about the tower, going over it again, claustrophobically, the smoke, the fold of bodies, and he understood that they could talk about these things only with each other, in minute and dullest detail, but it would never be dull or too detailed because it was inside them now and because he needed to hear what he'd lost in the tracings of memory. This was their pitch of delirium, the dazed reality they'd shared in the stairwells, the deep shafts of spiraling men and women. (*FM* 90-91)

L'impossibilité pour Keith d'accéder à sa propre expérience se manifeste dans son identification aux témoignages de Florence, compromettant, par là même, sa propre représentation de l'événement traumatique ; alors les tracés inconsistants de sa mémoire évoquent l'absence de « traces » de l'expérience traumatique décrite par Dori Laub<sup>119</sup>. La participation de Keith dans ce processus demeure passive : « Mostly, he listened » (*FM* 91). De son côté, Florence ne semble pas faire de Keith le récepteur absolu de son témoignage :

She was talking to the room, to herself, he thought, talking back in time to some version of herself, a person who might confirm the grim familiarity of the moment. She wanted her feelings to register, officially, and needed to say the actual words, if not necessarily to him. (*FM* 91)

---

<sup>118</sup> Versluys 2009, p. 27.

<sup>119</sup> Voir p. 130 de la présente étude.

Le processus de témoignage mutuel ne conduit pas dans le roman à une quelconque forme de résolution, et cette résolution impossible se traduit symboliquement par l'échec de la liaison entre Keith et Florence, dont le lecteur apprend la fin indirectement, plus tard dans le roman :

What she needed in him was his seeming calm, even if she didn't understand it. He knew she was grateful for this, the fact that he was able to read the levels of her distress. He was the still figure, watching, ever attentive, saying little. This is what she wanted to cling to. But now she was the one who would not speak, watching him by the window, hearing the soft voice that tells her it is ended now.

Understand, he said.

Because, what else finally was there to say? He watched the light fall from her face.

(FM 158)

Keith exprime ici son insatisfaction de la relation avec clairvoyance. Le statut que Florence lui confère est implicitement désigné comme inadéquat. Mais le renversement contenu dans : « But now she was the one who would not speak » suggère tout autant la capacité de Keith à formuler la rupture que la persistance de son retrait du monde et de son incapacité à établir un signification de son expérience. Keith indique que Florence sera dorénavant privée de la parole, mais ses paroles à lui ne s'affirment pas davantage, ce qui est symptomatique de sa condition post-traumatique, comme l'exprime par ailleurs Versluys :

Keith's final thoughts on the matter, his appraisal of how Florence will cope with the situation (and the *style indirect libre* in which these thoughts are rendered) are typical of the sort of noninvolvement that makes up the sum total of his reaction to the people around him<sup>120</sup>.

Si le processus de témoignage mutuel s'avère stérile pour Keith, il est aussi un symptôme de sa passivité générale et de l'absence de signification qui définit son expérience post-traumatique. Keith est un témoin qui ne sait faire sens de l'expérience dont il témoigne. La vision d'une femme se promenant à cheval aux abords de Central Park suscite l'observation suivante :

It was something that belonged to another landscape, something inserted, a conjuring that resembled for the briefest second some half-seen image only half believed in the seeing, when the witness wonders what has happened to the meaning of things, to tree, street, stone, wind, simple words lost in the falling ash. (FM 103)

---

<sup>120</sup> Versluys, p. 28.

En ce sens, la passivité dont fait preuve Keith est à distinguer de l'état mélancolique de Hans dans *Netherland*. Dans le premier cas, elle est le produit de l'expérience traumatique du protagoniste et de l'impossibilité de lui conférer une signification, alors que dans le second, l'état mélancolique du narrateur n'est pas présenté comme la conséquence de l'événement. Hans ne fait pas état d'un vide épistémologique mais plutôt de l'inauthenticité des discours se rapportant au 11 septembre.

## **Le sujet souverain**

Les raisons de cette perte épistémologique comme condition post-traumatique sont à rechercher une fois encore du côté des théories du traumatisme. Comme nous l'évoquions précédemment, si l'expérience traumatique est inaccessible au sujet traumatisé, c'est parce qu'elle se définit par une « absence de traces » ou une « absence de témoignage » provoquée par l'encodage particulier de la mémoire traumatique dans le cerveau humain. Le modèle neuroscientifique à la base des théories du traumatisme actuelles semble mettre à mal la part d'autres conceptions basées sur la subjectivité et l'intervention de la psyché. Selon Ruth Leys, les raisons de cette opposition se situent dans la distinction entre une conception « mimétique » du traumatisme et une approche « anti-mimétique ». Selon elle, la pratique de l'hypnose à un stade précoce des recherches sur le traumatisme joua un rôle déterminant dans l'articulation de ces conceptions opposées, en ce qu'elle révélait l'imitation ou l'identification inconsciente du sujet traumatisé avec son agresseur<sup>121</sup>. Comme l'explique Ruth Leys, le mimétisme à l'œuvre chez le sujet traumatisé remettait en cause l'autonomie de l'individu traumatisé, et, en ce sens, l'idéal du sujet souverain. Suzannah Radstone résume le propos de Leys de la manière suivante :

[...] this tie between trauma and mimesis proved troubling as it threatened the ideal of individual autonomy and responsibility (TG, 9). The notion of subjects absent from themselves and involuntarily mimicking a past traumatic experience threatened to de-

---

<sup>121</sup> « Hypnosis [...] played a major theoretical role in the conceptualization of trauma [...] because the tendency of hypnotized persons to imitate or repeat whatever they were told to say or to do provided a basic model for the traumatic experience. Trauma was defined as a situation of dissociation or "absence" from the self in which the victim unconsciously imitated or identified with the aggressor or traumatic scene in a situation that was likened to a state of heightened suggestibility or hypnotic trance » (Leys 2000, pp. 8-9).

stabilize the sovereignty of those subjects. In the mimetic theory of trauma, that is, traumatized subjects are neither fully in control of nor in charge of themselves<sup>122</sup>.

Ruth Leys évalue par ailleurs les conséquences de la domination de l'approche « anti-mimétique » dans les théories actuelles, notamment des travaux de Caruth, et les termes dans lesquels le traumatisme y est envisagé :

[...] trauma is a purely external event that befalls the passive subject. [...] And in contrast to the mimetic theory's assumption of an unconscious identification with the aggressor, the antimimetic theory depicts violence as simply an assault from without. This has the advantage of portraying the victim as in no way mimetically collusive with the violence directed against him, even as the absence of hypnotic complication as regards the reliability of his testimony shores up the notion of the unproblematic actuality of the traumatic event<sup>123</sup>.

Ainsi, selon Leys, la supériorité actuelle du modèle dit « anti-mimétique » s'explique par les conceptions idéologiques qu'il dissimule, comme l'explique Radstone :

For Ruth Leys, the ideological-political implications of the anti-mimetic tendency within early formulations of trauma theory are clear: its advantage was that it allowed the traumatic subject to be theorized as *sovereign*, if passive. As Leys goes on to argue, it is this anti-mimetic theory which "suppressed the mimetic-suggestive paradigm in order to re-establish a strict dichotomy between the autonomous subject and the external trauma"<sup>124</sup>.

Dans les théories du traumatisme actuelles, le sujet traumatisé est ainsi envisagé comme subissant l'attaque d'un événement extérieur et avec lequel il n'entretient aucun rapport. Il est rendu passif par l'attaque mais demeure un sujet souverain. L'expérience « retardée » et « répétée » du traumatisme<sup>125</sup> n'est pas filtrée par les mécanismes habituels et irrépressibles de l'inconscient. Et surtout aucune identification avec l'agresseur n'est à ce titre possible. Le sujet traumatisé, bien qu'ébranlé par l'événement traumatique, demeure souverain.

Il convient alors de s'interroger sur l'influence de ces préceptes sur le discours relatif au 11 septembre et sa version littéraire, plus particulièrement. Quelles sont, dans *Falling Man*, les conséquences de l'inaccessibilité de l'expérience traumatique ? La représentation de la résurgence des symptômes post-traumatiques de Keith, littéralement articulée dans la

---

<sup>122</sup> Radstone 2007, p. 14. Voir Leys 2000, p. 9.

<sup>123</sup> Ruth Leys, *From Guilt to Shame: Auschwitz and After*, Princeton: Princeton University Press, 2007, p. 9.

<sup>124</sup> Radstone 2007, p. 15.

<sup>125</sup> Voir pp. 129-130 de la présente étude.



structure et la syntaxe du roman, se caractérise par l'absence de signification de cette expérience, marquant la séparation entre la condition post-traumatique du personnage et le fonctionnement habituel de sa psyché et de son inconscient. Mais c'est précisément l'inaccessibilité de cette expérience traumatique qui ne remet pas en question l'autonomie du protagoniste, et donc sa fiabilité en tant que personnage. Rien ne suggère dans le roman, une quelconque identification de Keith avec le choc qu'il a reçu le 11 septembre, car cette identification est par définition impossible. Keith demeure tout au long du roman un individu déstabilisé face à l'ampleur de l'attaque dont il fut la victime. La passivité qui le caractérise, et qu'il ne parvient pas à inverser, est le signe de la persistance du choc traumatique que DeLillo ne présente jamais comme la marque d'un état mélancolique. Elle n'est que l'empreinte neurologique de l'intégration ultérieure, partielle et répétitive du choc.

### **Cartographie psychique contre cartographie cognitive**

Quels sont alors les enjeux de cette représentation du traumatisme chez Keith ? Qu'indique-t-elle des conceptions idéologiques qui entourent la réception du 11 septembre, plus particulièrement celles de DeLillo ? Dans le contexte d'un événement historique tel que le 11 septembre, cette approche du traumatisme, qui s'illustre ici dans la littérature, pose évidemment question. L'exclusion de l'expérience traumatique de toute forme de référentialité, comme représentée dans le roman, débouche sur l'impossibilité pour le personnage de donner un sens à l'événement. Mais dépeindre, quelques six ans après les attentats, comme le fait DeLillo, un personnage dont l'existence est ébranlée par l'événement sans qu'il soit en mesure d'en construire une signification, qu'elle quelle soit, tend à maintenir une vision primitive de l'événement et à alimenter le discours d'incompréhensibilité qui domina la réception initiale des attentats. L'exclusion des mécanismes de production de sens à l'échelle du personnage-victime, qu'ils relèvent de l'histoire personnelle, de la mémoire individuelle, de la médiation de l'inconscient, alimente la sensation d'incommensurabilité ou de vide épistémologique, qui caractérise les premiers discours sur le 11 septembre. En ce sens, et sur cet aspect, DeLillo ne se démarque pas fondamentalement de la rhétorique médiatique et politique de l'après-11 septembre.

Si les théories du traumatisme actuelles, dominantes dans les sciences humaines aux États-Unis et dans les études sur le 11 septembre plus particulièrement, tendent à concevoir le traumatisme comme une simple attaque de l'extérieur sur un sujet autonome ou souverain, cette perspective alimente d'autre part, à l'échelle du roman, une lecture binaire du 11 septembre : celle d'une nation et d'un peuple ébranlés par une attaque extérieure inattendue et incompréhensible, perpétrée par une force absolument étrangère à l'entité attaquée. Cette conception binaire, que DeLillo exprime déjà au lendemain des attentats — « the sense of disarticulation we hear in the term "Us and Them" has never been so striking, at either end »<sup>126</sup> — se trouve renforcée par le cadre théorique des conceptions du traumatisme. L'articulation de cette opposition entre l'occident et l'islamisme radical fera l'objet d'une étude approfondie dans le deuxième chapitre, mais la lecture du traumatisme de Keith que propose DeLillo contient les germes de la désarticulation des questions civilisationnelles et géopolitiques qui semble constituer le cœur de la réflexion politique de DeLillo sur le 11 septembre.

Il peut paraître artificiel d'isoler les manifestations du traumatisme chez Keith du reste des personnages. Nous le verrons, certains personnages expriment des opinions alternatives sur le 11 septembre, ses causes et ses conséquences, c'est notamment le cas de Martin, le compagnon de la mère de Lianne. Lianne, quant à elle, tente de faire sens de l'événement de façon plus complexe et ambiguë. Mais Keith est bien le seul rescapé des attentats, et il bénéficie à ce titre d'un statut privilégié, non seulement aux yeux de l'auteur, mais aussi du lecteur, facilité par la focalisation sur lui. Et, comme l'indique par ailleurs Adam Kirsch : « Everything that happens in the novel, the reader comes to realize, will serve to echo back the general chorus of stunned grief »<sup>127</sup>.

La convergence entre la représentation de la condition post-traumatique de l'après-11 septembre chez DeLillo et les théories du traumatisme dessine dans le roman une cartographie psychique ou neurologique, devrait-on dire, tronquée, pour ne pas dire biaisée, et que l'on pourrait opposer au concept cartographie cognitive évoqué auparavant, selon l'élargissement de la conscience que ce dernier propose<sup>128</sup>. À ce titre, *Radstone* fait état de

---

<sup>126</sup> DeLillo 2001, p. 34.

<sup>127</sup> Adam Kirsch, « DeLillo confronts September 11 », *The New York Sun*, 2 May 2007, <<http://www.nysun.com/arts/delillo-confronts-september-11/53594/>>.

<sup>128</sup> Voir pp. 72-74 de la présente étude.

théories du traumatisme alternatives, développées parallèlement aux théories dominantes, et dont les fondements psychanalytiques proposent un autre modèle de la structure du traumatisme :

In the psychoanalytic theory that has developed in parallel to that drawn on by trauma theory, then, a memory becomes traumatic when it becomes associated, later, with inadmissible meanings, wishes, fantasies, which might include an identification with the aggressor. What I take from this is that it is not an event, which is by its nature “toxic” to the mind, but what the mind later does to memory<sup>129</sup>.

La conséquence de cette cartographie psychique partielle et de l'exclusion de paramètres cognitifs dans la fabrication d'une mémoire traumatique, est bien l'absence d'une mise en contexte. La sensation qui se dégage de la focalisation sur le personnage de Keith, est celle d'une histoire personnelle que l'événement serait venu bouleverser, mais dont les composantes sont en majeure partie évacuées. Seuls quelques fragments parviennent au lecteur — le rituel des parties de poker dont deux des participants ont péri dans les tours, l'évocation parcellaire de Rumsey — mais hors de toute contextualisation personnelle, professionnelle ou sociale. La cartographie psychique à l'œuvre dans *Falling Man*, ne permet donc pas, et par opposition au procédé de cartographie cognitive, l'identification des ramifications de l'événement, même à l'échelle de la psyché, et ne renseigne en rien sur le contexte dans lequel se produit l'événement traumatique.

Dans un article au sujet des ambitions du roman contemporain, Bruce Robbins évoque le cours de littérature comparé qu'il donna le 12 septembre 2001 à l'Université de Columbia, le lendemain des attentats du World Trade Center. Il explique qu'il propose alors aux étudiants d'imaginer une secrétaire de la banque d'investissement Cantor-Fitzgerald, dont les bureaux se trouvaient entre le 101<sup>e</sup> et le 105<sup>e</sup> étage de la tour sud du WTC, assise à son bureau la veille du 11 septembre, et dont la mort peut être difficilement envisagée autrement que comme dénuée de sens :

The planes that crashed into the World Trade Center had nothing to do with her life, with her personal relationships, with her character. I asked them to imagine that nothing in her life, nothing of the stuff that novels are ordinarily made out of, would seem to connect in any way with the event that ended her life. And then I told the students that one reason for paying attention to the novels we were going to be reading [...] was that at their best, this is precisely the challenge they set themselves: making the sort of meaning that novels make, but making

---

<sup>129</sup> Radstone 2007, p. 17.

it out of historical materials or situations that, like the planes that attacked the World Trade Center, seem to come from nowhere, seem to defy the whole project of novel writing<sup>130</sup>.

Le fait est que dans *Falling Man*, l'attaque sur le World Trade Center semble bien venir de nulle part. La focalisation sur d'autres personnages, notamment Hammad, le personnage du djihadiste investi par DeLillo, ne constitue pas, nous le verrons, un contrepoids à la sensation que Keith est la victime d'une attaque avec laquelle il n'entretient aucun lien, qui ne veut rien dire ni pour lui, ni finalement pour le lecteur. Le défi des romans auquel Robbins fait référence, celui de produire du sens là dans des situations qui en sont en apparence dénuées, est compromis par l'absence — ou l'impossibilité, en l'occurrence — d'une recherche de signification chez l'individu traumatisé. La situation historique qui conduit à l'attaque dont Keith est une victime, et qui en est aussi la conséquence, ne s'incarne jamais dans le personnage. Nous le verrons plus tard, l'articulation de cette situation ne s'effectue dans le roman que sous le prisme de l'opposition entre un « nous » occidental et un « eux » islamiste. Le souci d'identification et de connexion des structures de capitalisme mondial qui définissait un aspect majeur de l'œuvre de DeLillo de l'avant 11 septembre est mis à mal par l'irruption de l'événement qui semble conduire le romancier à opérer un mouvement inverse. Pour Robbins, la première phrase de *Falling Man* : « It was not a street anymore but a world » (*FM* 3), est à ce titre ambiguë. Selon lui, elle semble suggérer que la pénétration de préoccupations globales dans le roman américain est accrue au lendemain du 11 septembre. Mais il faut interpréter, toujours selon lui, l'observation du narrateur d'une toute autre manière :

Like the protagonist in a suddenly darkened street that has been struck from above and from far away, the post-9/11 novel is first of all disoriented. If we can say that, like the street, the novel takes on the attributes of a world, the first meaning of this statement would have to be (this is how I understand Heidegger's sense of worlding) that the event has created its own unique local surround, a restricted time/space that replaces and cancels out any abstract planetary coordinates. In this sense the worlding of the novel would leave it less worldly rather than more<sup>131</sup>.

---

<sup>130</sup> Bruce Robbins, « Information and Emotion: On the ambitions of Contemporary Fiction », *Romantic Review* 100:1/2 (January-March 2009)a: pp. 94-95.

<sup>131</sup> Bruce Robbins, « The Worlding of the American Novel », in *The Cambridge History of the American Novel*, Leonard Cassuto (ed), Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2011, p. 1096.

Cette analyse est essentielle si l'on veut comprendre le repositionnement que le 11 septembre engendre chez DeLillo. La théorie selon laquelle l'événement crée son propre environnement spatio-temporel restreint semble aller de pair avec la représentation du traumatisme que DeLillo propose, et plus généralement avec les problématiques abordées dans ce premier chapitre. L'oblitération des « coordonnées planétaires abstraites » qu'évoque Robbins s'incarne, non seulement dans la géographie resserrée — la rue comme monde — mais aussi dans la cartographie psychique circonscrite du personnage après le choc traumatique. L'impossibilité de conférer une signification à cette expérience à l'échelle intime et l'exclusion de cognitives dans la focalisation sur le personnage, métaphorisent le resserrement spatio-temporel auquel Robbins fait allusion.

La logique du traumatisme appliquée dans *Falling Man* sert donc le resserrage spatial et épistémologique que le 11 septembre engendre pour les personnages, faisant de la torpeur de Keith le signe même du mouvement de repli qu'opère le roman. Le sujet assailli par l'événement, qu'incarne le protagoniste, est le pendant des rues de Lower Manhattan devenues soudain « monde » : la puissance de l'événement crée son propre environnement, à la fois spatial et psychique, et semble empêcher par là l'identification de ses causes. La contrepartie apparente de ce mouvement : l'investissement du point de vue de Hammad, le jeune djihadiste qui sera un des preneurs d'otages de l'avion détourné sur le World Trade Center, sera discuté dans le deuxième chapitre de notre étude.

## **b. Rembobinage historique : *Extremely Loud and Incredibly Close* de Jonathan Safran Foer**

Nous abordons à présent un autre aspect du traumatisme dans le roman du 11 septembre, avec une œuvre qui propose une approche du traumatisme à la fois similaire et distincte de celle identifiée dans *Falling Man*, complexifiée dans sa dimension narrative et relativement simplifiée dans l'application des conceptions théoriques qu'elle emprunte. À la différence du roman de DeLillo, *Extremely Loud and Incredibly Close* de Jonathan Safran Foer, ne construit pas son récit et son protagoniste autour de la représentation scrupuleuse

des mécanismes de la mémoire traumatique. Son amplitude est plus grande et sa représentation du traumatisme plus souple. Mais la logique du traumatisme qui sous-tend le roman ne s'y révèle que plus explicitement.

La panoplie d'expérimentations formelles que déploie *Extremely Loud and Incredibly Close* — ou du moins le recours de l'auteur à de nombreux procédés formels et graphiques — conduit certains critiques à établir le lien entre les qualités, en apparence, expérimentales du roman et la nécessité de rendre compte esthétiquement de la rupture intervenue avec le 11 septembre<sup>132</sup>. Catherine Morley établit le parallèle entre l'esthétique du roman — qui emprunte aux techniques postmodernistes ou au réalisme magique — et la « révision du réalisme » réclamée par certains critiques à la suite de l'événement :

This [...] brings us back to Houen's idea of a necessary revision of realism in the wake of the attacks. If, as Baudrillard suggested, "reality is a principle which has been lost", then the calls for fictional realism in the portrayal of deep individual and collective emotional trauma are surely redundant<sup>133</sup>.

La convergence entre une lecture postmoderniste du 11 septembre — d'inspiration baudrillardienne — qui associe l'événement à la perte de « réalité », et l'attente d'une littérature qui sache rendre compte de la rupture épistémologique que l'événement produit, constitue une sorte de lieu commun critique sur la littérature sur le 11 septembre. Mais cette sensation de perte du principe de réalité, pour reprendre la terminologie de Baudrillard, que certains critiques identifient dans l'instabilité linguistique du roman, constitue-t-elle pour autant le cœur du discours du Foer dans le roman ?

Oskar Schell, est le narrateur principal d'*Extremely Loud and Incredibly Close* — les deux autres voix narratives du roman étant composées de l'insertion récurrente et ponctuelle de lettres écrites par la grand-mère et le grand-père d'Oskar qui déplacent le récit à la fois géographiquement et temporellement ; nous y reviendrons. Oskar est un garçon âgé de neuf ans, et un personnage désormais emblématique de la littérature américaine sur le 11 septembre<sup>134</sup>. Alors qu'il rentre de l'école le matin du 11 septembre, Oskar découvre les messages téléphoniques laissés par son père sur le répondeur familial

---

<sup>132</sup> Voir p. 34 de la présente étude.

<sup>133</sup> Catherine Morley, « Plotting against America: 9/11 and the Spectacle of Terror in Contemporary American Fiction », *Gramma* 16 (2008), p. 307.

<sup>134</sup> Précisons que le roman fut adapté au cinéma en 2011 dans une production hollywoodienne réalisée par Stephen Daldry dans laquelle les acteurs Sandra Bullock et Tom Hanks incarnent les parents d'Oskar.

alors que ce dernier se trouve à l'intérieur de la tour du World Trade Center où il s'est rendu pour un rendez-vous. Le père d'Oskar, Thomas Schell, laisse quatre messages faisant état de la situation dans les tours alors que celles-ci viennent d'être percutées. Seul le premier message est retranscrit dans le roman. Lors du cinquième appel, Oskar ne peut trouver la force de décrocher le téléphone. Il devient le témoin à distance de la mort de son père.

Le traumatisme d'Oskar s'exprime dans le roman d'une toute autre manière que celui de Keith dans *Falling Man*, et témoigne d'une application moins rigide des symptômes post-traumatiques dans le récit. À l'aridité narrative et au resserrement général du périmètre d'investigation de *Falling Man*, *Extremely Loud and Incredibly Close* substitue la prolifération du langage et des informations. La maturité intellectuelle et émotionnelle du narrateur, malgré son très jeune âge, permet un accès privilégié à sa condition post-traumatique. Pourtant âgé de neuf ans, Oskar est tout à fait lucide sur les conséquences de la disparition de son père. Certains motifs et expressions sont récurrents et abordent le traumatisme sur un mode métaphorique et conscientisé. Pour évoquer son chagrin, Oskar utilise l'image de ses « chaussures lourdes » (« heavy boots »). Ou lorsque sa culpabilité refait surface, il a recours à la métaphore de l'automutilation : « Even though I knew I shouldn't, I gave myself a bruise » (*ELIC* 37). La récurrence de ces motifs, et la répétition de ces expressions tout au long du roman, laissent entendre que, comme dans *Falling Man*, le traumatisme ne peut être guéri, que ses symptômes se manifestent de façon répétitive et incontrôlable.

Pourtant la maturité dont fait preuve Oskar, ajoutée à son inventivité, font de lui un personnage non statique ou passif. Il y a ainsi un fort contraste entre la représentation des symptômes post-traumatiques de Keith, dans *Falling Man*, et celle du protagoniste de Foer. Il est, à ce titre, difficile d'extraire des passages évocateurs de cette tendance dans le roman tant la voix du narrateur semble guider le foisonnement linguistique du texte, les digressions, et l'énumération encyclopédique d'informations de toutes sortes. Par exemple, Oskar explique qu'il joue du tambourin pour atténuer sa peine. Voici comment il en fait part au lecteur au début du roman :

I desperately wish I had my tambourine with me now, because even after everything I'm still wearing heavy boots, and sometimes it helps to play a good beat. My most impressive song that I can play on my tambourine is "The Fight of Bumblebee," by Nicolai Rimsky-Korsako, which is also the ring tone I downloaded for the cell phone I got after Dad died. It's pretty amazing that I can play "The Flight of the Bumblebee," because you have to hit incredibly fast in parts, and that's extremely hard for me, because I don't really have wrists yet. Ron offered to

buy me a five-piece drum set. Money can't buy love, obviously, but I asked if it would have Zildjian cymbals. He said, "Whatever you want," and then he took my pro yo-yo off my desk and started to walk the dog with it. I know he just wanted to be friendly, but it made incredibly angry. "Yo-yo moi" I told him, grabbing it back. What I really wanted to tell him was "you're not my dad, and you never will be." (ELIC 2-3)

Le chagrin de l'enfant se lit en filigrane dans ce passage, notamment par l'évocation sur un ton léger des relations délicates avec le nouveau compagnon de sa mère. L'extrait révèle tout à la fois la naïveté du narrateur mais aussi son extrême maturité émotionnelle face au drame qui le touche. L'image du tambourin comme refuge rappelle par ailleurs un autre enfant précoce de la littérature, le célèbre Oskar Matzerath, narrateur du roman de Günter Grass, *Le Tambour*<sup>135</sup>. La référence intertextuelle au roman révèle peut-être une source d'inspiration pour l'Oskar, narrateur et protagoniste, de *Extremely Loud and Incredibly Close*<sup>136</sup>. Mais à l'inverse de l'ampleur du roman de Grass, le point de vue enfantin et bavard sur le traumatisme suscita des accusations de maniérisme parmi les critiques, notamment, le romancier John Updike dans *The New Yorker*, « playful inventiveness can come down with a case of the cutes »<sup>137</sup>. Pour Kristiaan Versluys, cependant, les digressions inventives dont Oskar parsème le récit répondent précisément aux symptômes post-traumatiques dont il est victime :

The accusation of cuteness that has been leveled against the book is totally beside the point once one realizes that Oskar's quirky sayings are dodges and evasions, inspired by his simultaneous need to face up to his situation and to repress it<sup>138</sup>.

Le traumatisme se manifeste chez Oskar dans toute sa complexité, selon Versluys. Le narrateur, lui-même, articule les manifestations de son traumatisme et les moyens qu'il met en place pour le contrer, toujours de façon très imagée et faussement naïve :

A lot of the time I'd get that feeling like I was in the middle of a huge black ocean, or in deep space, but not in the fascinating way. It's just that everything was incredibly far away from me. It was worst at night. I started inventing things, and then I couldn't stop, like beavers, which I

---

<sup>135</sup> Günter Grass, *Le Tambour*, traduit par Jean Amsler, Paris : Seuil, 1961 (1959).

<sup>136</sup> L'Oskar du roman de Günter Grass est aussi le narrateur à la première personne du roman. Il est un enfant précoce qui décide d'arrêter de grandir et de jouer du tambour toute sa vie pour s'opposer aux valeurs bourgeoises de ses parents et au régime nazi. La précocité intellectuelle de l'Oskar de Foer paraît cependant plus raisonnable, et le personnage est plus fiable, en tant que narrateur, que celui de Grass.

<sup>137</sup> John Updike, « Mixed Messages », *The New Yorker*, 14 March 2005, <[http://www.newyorker.com/archive/2005/03/14/050314crbo\\_books1](http://www.newyorker.com/archive/2005/03/14/050314crbo_books1)>.

<sup>138</sup> Versluys 2009, p. 101.



know about. People think they cut down trees so they can build dams, but in reality it's because their teeth never stop growing, and if they didn't constantly fill them down by cutting through all of those trees, their teeth would start to grow into their own faces, which would kill them. That's how my brain was. (ELIC 36)

L'esprit inventif d'Oskar, perpétuellement à l'œuvre dans *Extremely Loud and Incredibly Close*, est un moyen quasi vital de lutter contre le chagrin dû à la perte de son père. Mais contrairement à la représentation du traumatisme chez DeLillo, les troubles d'Oskar ne semblent pas relever de la pathologie, comme l'indique Versluys, Oskar réprime autant qu'il fait face à ses difficultés. Il se montre, par exemple, lucide sur ses phobies de l'après-11 septembre :

Even after a year, I still had an extremely difficult time doing certain things, like taking showers, for some reason, and getting into elevators, obviously. There was a lot of stuff that made me panicky, like suspension bridges, germs, airplanes, fireworks, Arab people on the subway (even though I'm not racist), Arab people in restaurants and coffee shops and other public places, scaffolding, sewers and subway grates, bags without owners, shoes, people with mustaches, smoke, knots, tall building, turbans. (ELIC 36)

Un an après les attentats, la liste de ces peurs ou phobies semble logique pour un enfant de neuf ans qui a perdu son père dans les tours, les éléments symboliques — les grands immeubles, les avions — se mêlent à l'influence de la rhétorique médiatique de stigmatisation et de représailles — la population d'origine arabe dans son ensemble apparaît suspecte. L'auteur semble alors jouer sur la crédulité du narrateur face à l'élan xénophobe de l'après-11 septembre. Le traumatisme d'Oskar n'apparaît donc ici ni pathologique, ni statique, il continue d'évoluer avec le contexte qui l'a produit, et selon la propre conscience de l'enfant.

## **Quête rédemptrice**

La capacité du jeune narrateur à affronter la mort de son père est un élément essentiel du récit et du développement de l'intrigue. Dès le début du roman, Oskar découvre dans le placard de son père défunt une clé dissimulée dans un vase, accompagné de l'inscription : « Black ». Persuadé que cette clé peut le conduire, littéralement, vers les circonstances de la mort de son père, Oskar se lance à la recherche du dénommé Black qui

pourra les lui révéler. Cette quête absurde et sans limites amène Oskar à arpenter, seul, les rues de New York jusque dans ces zones les plus reculées afin de rencontrer des individus répondant au nom de Black et susceptibles d'avoir connu son père. Si l'on apprend à la fin du roman que la mère du narrateur est partie prenante de l'entreprise en prévenant à l'avance les personnes auxquelles Oskar rend visite, le lecteur doit surmonter son incrédulité et l'artificialité du postulat narratif pour en saisir le potentiel allégorique. Kristiaan Versluys écrit à ce titre : « Oskar's greatest enemies are within. His quest is but the externalization of an internal struggle »<sup>139</sup>. La quête d'Oskar serait donc à lire comme un processus actif de guérison du traumatisme qui conduirait le récit post-traumatique vers une résolution. En ce sens, le roman de Foer apparaît plus conventionnel d'un point de narratif que ne le laisse entendre son recours à un paratexte visuellement expérimental.

Le texte de Foer est, pour ainsi dire, attaqué de toutes parts — par l'insertion de documents iconographiques, l'ajout de couleurs dans certaines sections, de ratures, par l'espacement du texte ou au contraire son resserrage extrême —, illustrant tout autant les manifestations du traumatisme, que les incertitudes épistémologiques que certains identifient dans l'irruption de l'événement. Mais à la différence du traitement de ces problématiques dans *Falling Man*, le constat de la rupture sémantique ne constitue pas une fin en soi ici, et son développement narratif est en ce sens bien plus conventionnel que ne le laisse penser son dispositif visuel. Par le processus de résolution que développe l'intrigue, et la guérison du traumatisme qu'elle vise, le roman s'éloigne ainsi du discours commun sur la résistance, à la fois de l'événement et de l'expérience traumatique, au langage et au sens. La résistance supposée de l'événement au discours littéraire est donc remise en cause par la quête d'Oskar. Le roman de Foer semble donc, à la différence de celui de DeLillo, endosser sa fonction de « résolution imaginaire de contradictions réelles », pour reprendre la formule célèbre de Fredric Jameson<sup>140</sup>.

---

<sup>139</sup> Versluys 2009, pp. 105-106.

<sup>140</sup> Pour simplifier la pensée et les théories complexes de Fredric Jameson, nous pouvons dire qu'au centre de ce système théorique, se trouve la notion que l'œuvre littéraire constitue un « acte social », ou comme le résume Alex Carp : « One of the central arguments of Jameson's long career has been that literature — which he defines so broadly as to include not only fiction and film but architecture, visual art, and music, if not creative work in general — is a social act, "an operation we perform on reality." In his past work, Jameson has characterized this process, and those artifacts that execute it most successfully, as "imaginary resolutions to real contradictions," for the ways they address the seemingly irresolvable social conflicts that order our lives» (Alex Carp, « On Fredric Jameson », *Jacobin Magazine*, 5 March 2014, <<https://www.jacobinmag.com/2014/03/on-fredric-jameson/>>).

Mais passé ce constat préliminaire, il convient de s'interroger sur les termes de la résolution chez Foer et son narrateur, et les contradictions réelles qui se présentent cette fois dans le discours du roman. La quête rédemptrice d'Oskar, qui est aussi une quête épistémologique, s'articule dans l'élargissement spatial de la conscience du narrateur à travers ses visites incessantes au quatre coins de la ville et ses rencontres avec des personnages aux origines et aux milieux sociaux hétérogènes. Mais cet élargissement spatial ne se fait pas sans sa contrepartie mentale chez le narrateur, sans que pourtant la conscience d'Oskar ne suive le même processus d'étirement. Afin d'articuler les difficultés du deuil chez le narrateur, Foer choisit de mettre sous tension cet étirement spatial avec l'introspection paradoxalement plus statique du narrateur.

Pour contrer les manifestations de son traumatisme, Oskar, nous l'avons vu, invente des stratagèmes qui sont autant de façons d'endiguer son chagrin. Très tôt dans le roman, Oskar fait part au lecteur de son idée d'un gratte-ciel mobile verticalement dont les vertus semblent évidentes dans le contexte dans lequel le narrateur l'évoque :

So what about skyscrapers for dead people that were built down? They could be underneath the skyscrapers for living people that are built up. You could bury people one hundred floors down, and a whole dead world could be underneath the living one. Sometimes I think it would be weird if there were a skyscraper that moved up and down while its elevator stayed in place. So if you wanted to go to the ninety-fifth floor, you'd just press the 95 button and the ninety-fifth floor would come to you. Also, that could be extremely useful, because if you're on the ninety-fifth floor, and a plane hits below you, the building could take you to the ground, and everyone could be safe, even if you left your birdseed shirt at home that day. (*ELIC* 3)

L'ingéniosité d'Oskar est ici mise à contribution dans un souci de prévention, mais ce souci de prévention se fait en termes sécuritaires et n'est égalitaire qu'en surface. Cette première évocation de l'événement, selon l'imaginaire de l'enfant, en suggère la nature purement matérielle. On ne sait rien des raisons pour lesquelles un avion frapperait, ou a déjà frappé, un gratte-ciel, et ce qui importe ici, c'est de se prémunir du risque<sup>141</sup>. L'image même du gratte-ciel mobile qui pourrait amener ses occupants au niveau du sol véhicule l'idée, au delà de la prévention, de l'évitement pur et simple de la catastrophe. Le danger ne serait pas véritablement prévenu, mais simplement évité matériellement. Ce sont les limites du point de vue enfantin du narrateur qui s'expriment ici, mais il s'agit peut-être, pour Foer,

---

<sup>141</sup> On peut relever la récurrence du motif du risque dans les romans abordés jusqu'à présent, notamment dans *Netherland* et dans *The Good Life* sur un mode en apparence plus satirique. Voir pp. 63-64 et 98-99 de la présente étude.

de l'avantage du recours à cette voie narrative naïve. En effet, on ne peut déterminer à ce stade si c'est la narration d'Oskar qui favorise cette conception matérielle et sécuritaire de l'événement, ou si elle est, au contraire, utilisée à dessein pour servir le discours du roman à ce sujet. Dans les deux cas, l'image du 11 septembre qui ressort, par analogie, de la description du gratte-ciel mobile, est celle d'une catastrophe aux causes absentes, dont la seule prévention en termes matériels alimente l'imagination du narrateur ou de l'auteur.

### **Prévention matérielle et communauté d'appartenance**

Dans ce passage, le point de vue en apparence naïf ou enfantin du narrateur se révèle dans l'utilisation d'une terminologie vague ou simpliste de prime abord. L'utilisation du terme « everyone » dans le fragment syntaxique « and everyone could be safe » est en ce sens symptomatique et problématique. À la lecture du passage, on comprend que ce « chacun » ou « tout le monde » qu'Oskar tente de préserver fait référence aux personnes présentes dans le gratte-ciel potentiellement visé ou simplement heurté — on ne peut savoir — par un avion. Les qualités empathiques d'Oskar s'orientent ainsi vers les victimes potentielles d'une catastrophe de ce type. Ce « tout le monde » est donc trompeur, dans le sens où il assimile une empathie d'ordre collectif ou universel à un groupe d'individus spécifique. Il tend ainsi, par effet inverse, à conférer à ce groupe de victimes potentielles un statut universel. Le ciblage de l'empathie à l'œuvre chez Oskar est, par extension, révélateur des conceptions idéologiques qui sous-tendent l'évocation du 11 septembre dans *Extremely Loud and Incredibly Close*.

La question de la sécurité revient à plusieurs reprises dans le roman, à travers l'utilisation du terme « safe », et ce notamment dans la dernière phrase du roman : « We would have been safe » (ELIC 326). Nous allons aborder plus longuement les circonstances qui conduisent Oskar à énoncer cette phrase, mais penchons-nous, dès à présent, sur le déplacement sémantique qu'elle produit vis-à-vis de la première proposition « everyone could be safe » (ELIC 3). Le souhait en apparence universel et égalitaire, qui s'exprime dans le pronom « everyone » et l'usage du conditionnel, évolue vers une forme de regret collectif mais néanmoins dissociant. Le pronom « we » qui de toute évidence fait référence à la cellule familiale du narrateur remplace donc le pronom indéfini initial et renseigne en ce

sens sur les véritables intérêts du roman. Ce « nous », familial, domestique, ou communautaire, qui s'oppose à un monde extérieur implicitement dangereux ou menaçant, indique, par extension, l'exception et l'innocence d'un groupe plus large, celui de la population de Manhattan, ou, plus symboliquement, du peuple américain face à la menace extérieure d'un monde qui l'a pris pour cible. La menace qui pèse sur ce groupe, bien que non identifiée explicitement dans le roman, est sous-entendue dans l'énonciation de ce « nous » qui délimite la communauté d'appartenance du narrateur et affirme la suprématie implicite de sa souffrance.

Ainsi, le premier enseignement de cette lecture de l'inquiétude post-traumatique d'Oskar est le traitement circonscrit et autocentré de la question de la souffrance qu'il propose. Si Oskar extériorise, en apparence, son traumatisme à travers ses expéditions topographiques et ses rencontres avec la diversité culturelle de la ville, sa réponse interne ne semble pas intégrer la reconnaissance d'une souffrance extérieure. Dans l'introduction de son ouvrage *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Judith Butler exprime la nécessité dans le contexte de l'après-11 septembre de reconnaître la vulnérabilité de l'Autre « anonyme » sur lequel repose le fonctionnement du monde occidental :

One insight that injury affords is that there are others out there on whom my life depends, people I do not know and may never know. This fundamental dependency on anonymous others is not a condition that I can will away. No security measure will foreclose this dependency; no violent act of sovereignty will rid the world of this fact<sup>142</sup>.

Selon Butler, l'irruption d'un événement de cette ampleur est l'occasion de se pencher sur la souffrance invisible d'autres populations et de reconnaître l'interdépendance de ces souffrances à l'échelle mondiale :

To be injured means that one has the chance to reflect upon injury, to find out mechanisms of its distribution, to find out who else suffers from permeable borders, unexpected violence, dispossession, and fear, and in what ways. If national sovereignty is challenged, that does not mean it must be shored up at all costs, if that results in suspending civil liberties and suppressing political dissent. Rather the dislocation from First World privilege, however temporary, offers a chance to start to imagine a world in which that violence might be minimized, in which an inevitable interdependency becomes acknowledged as the basis for global political community<sup>143</sup>.

---

<sup>142</sup> Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London & New York: Verso, 2004, p. xii.

<sup>143</sup> Butler 2004, p. xii.

La lecture de l'extrait précédent du roman ne semble pas inciter le lecteur à procéder à une telle analyse et à la prise en compte d'une « souffrance » extérieure. Ce que la métaphore de l'ascenseur mobile à laquelle Oskar a recours, indique précisément, c'est la nécessité de « consolider » à tout prix les failles du système actuel. Si la question de la souveraineté nationale ne se trouve pas directement énoncée à travers la voix d'Oskar, bien entendu, la nécessité de protection à tout prix contre une menace extérieure implicite et non identifiée conduit Oskar à imaginer ce stratagème. Le passage suggère alors le mouvement inverse de celui préconisé par Butler, mais il est aussi révélateur des termes dans lesquels l'événement est reçu dans le discours médiatique aux États-Unis et ses conséquences politiques, implicites dans l'argumentaire de Butler (surveillance accrue au prix des libertés civiles, désignation de traîtres de la nation parmi les opposants politiques<sup>144</sup>). Le glissement progressif du roman jusqu'à un « nous » familial mais aussi communautaire, ou national, rend compte de la volonté de renforcer la souveraineté nationale dans la désignation d'ennemis extérieurs que le pouvoir politique orchestre au lendemain du 11 septembre et que le roman renforce ici indirectement. Rachel Greenwald Smith s'interroge ainsi sur les implications idéologiques de ce « nous » : « Pushed further, it could be read as an even more expansive “we,” and perhaps a western “we,” perhaps a capitalist “we,” perhaps a secular “we” — but given its temporal position, its inclusive force has definitive limits »<sup>145</sup>. La crainte d'individus d'origine arabe qu'Oskar révèle par ailleurs, participe évidemment du même processus — cette fois explicité — de délimitation d'une communauté d'appartenance. La présence de ces personnes dans le métro effraie Oskar précisément de par le caractère menaçant et extérieur que leur confèrent l'événement et sa réception. Alors, Foer donne peut-être simplement à voir l'exposition de son narrateur au discours stigmatisant et xénophobe à l'égard des musulmans après le 11 septembre, mais le récit à la première personne ne permet pas de le désamorcer.

En ce sens l'étirement géographique à l'œuvre dans la quête d'Oskar, et synonyme de rédemption, est trompeur. Il est à lire précisément comme un processus d'extériorisation du traumatisme intime, et non de prise en compte réelle d'autrui. À ce sujet, Kristiaan Versluys semble attribuer au roman des mérites excessifs :

---

<sup>144</sup> Voir p. 17 de la présente étude.

<sup>145</sup> Greenwald Smith 2011, p. 158.

While Oskar crisscrosses the city and visits places he has never been before, there is redemptive value in the fact that his life touches those of other New Yorkers, however briefly. [...] The confrontation with all these different people — all marching to their own drum beats — is a perfect foil for Oskar's own expedition. His personal search is part and parcel of a rich and complicated collective destiny<sup>146</sup>.

Si la quête d'Oskar l'emmène effectivement à croiser la route d'autres New-Yorkais, les termes dans lesquels se négocie l'émergence d'une destinée collective sont flous et implicitement porteurs de la logique d'opposition et de la rhétorique de triomphalisme militaire de la réponse politique au 11 septembre. Versluys conclut d'une façon qui peut paraître problématique :

[Oskar's travels] signify, if not a resacralization of the territory, at least its reoccupation, after it has been usurped by the 9/11 terrorists. In the upbeat spirit of his dead father, Oskar's exploration of his native ground is an act of reconquest and reaffirmation: firsthand proof that the terrorists have failed to break the city's stride<sup>147</sup>.

Si l'analyse du discours de l'œuvre effectuée par Versluys s'avère correcte, les vertus que ce dernier semble lui conférer sont en réalité autant de défauts, pour nous. Versluys ne semble pas identifier le fait que l'acte de « reconquête » ou de « réaffirmation » qui soutient la quête d'Oskar à l'échelle de la ville n'est que la contrepartie de la logique de représailles à l'œuvre dans la guerre contre le terrorisme menée par l'administration Bush au lendemain du 11 septembre. Les termes « reconquête » et « réaffirmation » utilisés par le critique impliquent une application renforcée du modèle urbain ou sociétal en vigueur avant le 11 septembre et surtout prennent pour principe l'unilatéralité de l'attaque qui a frappé la ville et la nécessité de restaurer l'intégrité du modèle ébranlé plutôt que de prendre en compte les motifs de l'attaque. En ce sens, le roman effectue le mouvement strictement opposé à celui préconisé par Judith Butler, à savoir la reconnaissance éthique de la souffrance de l'Autre « invisible » que le 11 septembre peut laisser entrevoir.

La question qui se pose alors à la littérature sur le 11 septembre ne serait pas de renforcer le discours officiel selon lequel les terroristes ont échoué à déstabiliser la souveraineté américaine. L'enjeu, si l'on s'en remet aux préceptes de Butler, consisterait plutôt à évaluer en quoi les termes de cette souveraineté nationale contiennent la

---

<sup>146</sup> Versluys 2009, pp. 114-115.

<sup>147</sup> Versluys 2009, p. 115.

souffrance invisible de populations satellites qu'il convient de prendre en compte plutôt que de repousser davantage après l'événement<sup>148</sup>. Cette ligne causale étirée et cette conscience élargie de la souffrance pré- et post-11 septembre sont absentes du tableau proposé par *Extremely Loud and Incredibly Close*.

Par ailleurs, Versluys met en avant la dimension progressive de la quête face à la nature répétitive des symptômes post-traumatiques :

The linearity of the quest also counters the circularity of traumatic obsession. If trauma brings time to a standstill, the quest reintroduces development and movement. The sequentiality of looking up all the Blacks one by one and the physical and mental mobility that such a search requires offset the lethargy and melancholy that typify traumatic suffering<sup>149</sup>.

Ce processus, louable en théorie, ne se vérifie pourtant que partiellement dans le roman. Si Oskar échappe, d'un point de vue personnel, à la circularité caractéristique des manifestations du traumatisme, le discours général sur l'événement qui accompagne le cheminement d'Oskar ne semble pas soumis à la même évolution. L'affirmation finale du « nous », jusqu'alors latente, dans la dernière phrase du roman, suggère le caractère statique de la perception du narrateur de l'événement. La dernière phrase du roman — « We would have been safe » — apparaît ainsi comme la clé de voute du l'œuvre et de son discours sur le 11 septembre. Comme nous l'avons identifié auparavant, la présence du pronom « we » délimite une communauté de victimes de l'attaque contre le World Trade Center, réelle ou symbolique, qui s'oppose implicitement au monde extérieur menaçant. Le recours au conditionnel passé et l'altération imaginaire de la réalité des faits qu'il implique, indique non seulement le caractère statique de la perception de l'événement par Oskar mais suggère même un désir quasi régressif de revenir sur le cours de l'histoire. Comment ce mouvement régressif se manifeste-t-il alors plus généralement dans le roman ?

---

<sup>148</sup> Au sujet des limites de l'empathie pour les victimes collatérales du 11 septembre, voir p. 21 de la présente étude.

<sup>149</sup> Versluys 2009, p. 115.



## Parallèle historique et manifestations de l'inconscient

Ainsi que nous l'avons évoqué, Oskar est le narrateur principal du roman mais pas le seul. Le récit d'Oskar est en effet interrompu à plusieurs reprises par l'insertion de lettres, reproduites telles quelles dans le roman. Les auteurs de ces lettres sont les grands-parents d'Oskar, tous deux d'origine allemande et rescapés du bombardement de la ville de Dresde par les alliées en 1945 qui laisse la ville entièrement détruite. Le grand-père d'Oskar y perd sa fiancée qui portait leur enfant. Il quitte l'Allemagne pour se réfugier à New York et fait la rencontre fortuite, quelques années plus tard, dans une boulangerie, de la sœur de sa fiancée défunte. Unis par ce lien de l'absence, ils se marient et ont un enfant, le père d'Oskar. Mais le grand-père ne parvient pas à faire le deuil de sa fiancée disparue, et ce deuil impossible ainsi que le traumatisme incurable le poussent à regagner l'Allemagne. Il écrit alors quotidiennement des lettres à son fils, Thomas, auquel il ne parvient à expédier que les enveloppes vides. Ses lettres, restituées dans le roman, sont autant de tentatives de rendre compte du traumatisme et de ses manifestations — notamment dans la perte de la parole dont le grand-père est peu à peu victime — mais l'acte de témoignage ne peut se réaliser entièrement puisque les lettres ne parviennent jamais à son destinataire. Dans la même logique épistolaire de témoignage du traumatisme, la grand-mère d'Oskar écrit à ce dernier une longue lettre après la mort de leur fils et père respectif, intitulée « My feelings » (*ELIC* 306). Tout comme les lettres du grand-père à son fils, la lettre écrite par la grand-mère de Oskar est une façon d'articuler le traumatisme, de s'en défaire en faisant d'Oskar le destinataire de ce témoignage. À la différence des lettres du grand-père, caractérisées par une profusion du langage et des signes qu'elles contiennent<sup>150</sup>, celle de la grand-mère est marquée par sa parcimonie langagière, littéralement représentée par l'espacement des mots sur la page. Comme l'écrit justement Versluys :

The very layout of the page is testimony to the slow, painstaking genesis of the word — the laborious victory of the survivor over the muteness of traumatic experience. The scattered arrangement of the verbal traces of pain illustrates the agonistic relation between the memory

---

<sup>150</sup> La dernière lettre du grand-père, datée du 11 septembre 2003, est écrite à son fils à titre posthume et semble fonctionner comme l'exact contraire de la perte de parole progressive dont le grand-père se dit victime. Alors qu'il évoque ses souvenirs de Dresde, jusque dans les derniers moments avant le bombardement, la typographie devient de plus en plus resserrée jusqu'à devenir illisible pour le lecteur, exprimant visuellement la souffrance émanant de ce récit post-traumatique (Voir *ELIC*, pp. 262-284).

of trauma and the need to reconnect with the world and establish intimacy through language<sup>151</sup>.

Les lettres respectives des grands-parents d'Oskar sont donc autant de moyens de rendre compte des mécanismes du traumatisme de façon plus sérieuse ou rigoureuse que ne le permet le récit principal d'Oskar, mais l'émotion qui se dégage de la description des symptômes post-traumatiques des grands-parents éloignent là encore le roman de Foer du style quasi médical de *Falling Man*, calqué sur le syndrome de Keith<sup>152</sup>. Avant de nous intéresser de plus près à la signification du parallèle historique avec les bombardements de Dresde, il convient de se pencher plus particulièrement sur le contenu de la lettre de la grand-mère d'Oskar à ce dernier.

Cette lettre juxtapose plusieurs temps de la vie la grand-mère. L'absence de distinction entre les différentes temporalités se révèle dans l'absence littérale de transitions dans la lettre :

I went back to the apartment and sat on the sofa waiting. Waiting for what?  
I can't remember the last thing my father said to me.  
He was trapped under the ceiling. The plaster that covered him was turning red. (ELIC 308)

La grand-mère évoque d'un seul bloc le présent récent — avec l'épisode du grand-père qui passe ses journées à l'aéroport pour échapper à sa condition —, le passé — le bombardement de Dresde et son père blessé sous les décombres de la maison bombardée —, mais aussi son inconscient — à travers son rêve dans lequel le cours des choses s'inverse. C'est cette dernière dimension de la lettre qui nous intéresse ici plus particulièrement. Si l'absence de réels marqueurs de temps laisse au lecteur le soin de distinguer entre les différentes temporalités évoquées, le passage dans la sphère inconsciente et onirique est clairement indiqué par la grand-mère :

---

<sup>151</sup> Versluys 2009, p. 99.

<sup>152</sup> Évoquant l'après-Dresde, le grand-père écrit par exemple : « When I had thought I was dying at the base of the Loschwitz Bridge, there was a single thought in my head: *Keep thinking*. Thinking would keep me alive. But now I am alive, and thinking is killing me. I think and think and think. I can't stop thinking about that night, the clusters of red flares, the sky that was like black water, and how only hours before I lost everything, I had everything » (ELIC 215). C'est la conscience du personnage de sa condition qui semble contraster ici avec la distance quasi neurologique de la description du syndrome post-traumatique de Keith dans *Falling Man*.

In my dream, all of the collapsed ceilings re-formed above us. The fire went back into the bombs, which rose up and into the bellies of planes whose propellers turned backward, like the second hands of the clocks across Dresden, only faster. (*ELIC* 306-307)

Le passage à la sphère inconsciente se fait par le fragment syntaxique « In my dream » apposé en début de phrase. Mais cette évocation du rêve ramène le lecteur vers l'expérience traumatique de la grand-mère, le bombardement de Dresde et plus particulièrement de la maison de ses parents<sup>153</sup>. Ainsi, l'évocation du traumatisme se fait ici par le biais des mécanismes de l'inconscient, ce qui constitue une démarcation nette par rapport à la représentation de la condition post-traumatique chez DeLillo. La part de l'inconscient est donc ainsi remise en avant par l'auteur et elle renseigne, comme nous allons le voir à présent, sur les conceptions de l'événement traumatique que véhicule plus largement le roman.

Dans son rêve, la grand-mère d'Oskar imagine donc l'effacement, par effet de rembobinage, de l'expérience traumatique. S'appuyant sur les travaux de la critique psychanalytique Sandra M. Gilbert, Kristiaan Versluys indique qu'il s'agit d'un processus relativement fréquent de représentation du traumatisme chez ses victimes :

[Grandma] acts out a fantasy, which, according to Sandra M. Gilbert, is found frequently among trauma victims or witnesses: the belief that "if it were only possible to run the film backward..., the inexorable plot of what-has-been might magically modulate into what-didn't-happen"<sup>154</sup>.

La structure syntaxique introduisant le rêve entrecoupe la lettre de la grand-mère à plusieurs reprises : « In my dream, the tears went up his cheeks and back into his eyes » (*ELIC* 309), « In my dream, people apologized for things that were about to happen, and lit

---

<sup>153</sup> Précisons que ce procédé s'inspire de toute évidence du roman de Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse Five*, dont le protagoniste, Billy Prilgrim, a la faculté de voyager dans le temps et de mener plusieurs existences. Le roman mêle la science-fiction aux propres souvenirs de guerre de l'auteur, également témoin des ravages causés par le bombardement de Dresde en 1945. Un passage dans lequel Billy visionne un film en mode inversé sur les bombardiers de la deuxième guerre mondiale est particulièrement évocateur de l'extrait cité plus haut. Le narrateur décrit ce que voit Billy à l'écran de façon hallucinée : « American planes, full of holes and wounded men and corpses took off backwards from an airfield in England. Over France, a few German fighter planes flew at them backwards, sucked bullets and shell fragments from some of the planes and crewmen. [...] The bombers opened their bomb bay doors, exerted a miraculous magnetism which shrunk the fires, gathered them into cylindrical steel containers, and lifted the containers into the bellies of the planes. [...] Over France, though, German fighters came up again, made everything and everybody as good as new » (Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse Five*, New York: Dial Press, 2009 [1969], pp. 93-94). Selon le même procédé que celui utilisé par Foer, le bombardement est ainsi effacé, et ses dégâts sont réparés.

<sup>154</sup> Versluys 2009, p. 99. Voir aussi Sandra M. Gilbert, « Writing Wrong », *Extremities: Trauma, Testimony, and Community*, Nancy K. Miller et Jason Tougaw Miller (ed), Chicago: University of Illinois Press, 2002, p. 262.

candles » (*ELIC* 311). La structure du rêve qui prend pour objet la scène traumatique originelle en l'inversant, colore progressivement la perception globale de l'environnement de la grand-mère. Mais si ce traitement conscientisé ou non du traumatisme est typique chez les personnes atteintes de syndromes post-traumatiques, comme l'explique Gilbert, le processus décrit dans la lettre de la grand-mère s'avère indéniablement régressif. À ce titre, la dernière occurrence de ce mouvement symbolique dans la lettre conduit à la régression ultime :

At the end of my dream, Eve put the apple back on the branch. The tree went back into the ground. It became a sapling, which became a seed.  
God brought together the land and the water, the sky and the water, the water and the water, evening and morning, something and nothing.  
He said, Let there be light.  
And there was darkness. (*ELIC* 313)

Ainsi, si la grand-mère d'Oskar imagine l'oblitération progressive de l'événement traumatique, ce processus, alors irrésistible, va jusqu'à l'annulation de l'acte de création divine<sup>155</sup>. La logique extrême et autodestructrice de l'élargissement de ce mode régressif annule ainsi sa fonction apparemment régénératrice. Que le processus invoqué conduise finalement à l'effacement pur et simple de la vie semble suggérer alors une distanciation de l'auteur vis-à-vis des manifestations inconscientes du traumatisme de son personnage. L'ajout de cette dernière étape semble signifier que le rembobinage ne mène à rien, au stade ultime de régression, celui de la pellicule vierge, pour poursuivre avec l'image cinématographique.

---

<sup>155</sup> Notons ici encore la proximité de la référence intertextuelle à *Slaughterhouse Five* : « The American fliers turned in their uniforms, became high school kids. And Hitler turned into a baby, Billy Pilgrim supposed. That wasn't in the movie. Billy was extrapolating. Everybody turned into a baby, and all humanity, without exception, conspired biologically to produce two perfect people named Adam and Eve, he supposed » (Vonnegut 2009 [1969], p. 95). Le registre humoristique utilisé ici par Vonnegut contraste cependant avec celui emphatique de Foer. L'issue du processus est également différente puisque l'image de pureté idéale de la création invoquée par Vonnegut est remplacée chez Foer par l'étape qui la précède, celle du chaos.

## Fantasme régressif et vide historique

Mais la description de ce processus régressif de rembobinage, selon la référence intertextuelle à *Slaughterhouse Five*, n'est pas seulement présente dans la lettre de la grand-mère à son petit-fils. Il apparaît à nouveau à la toute fin du roman.

Résolu à découvrir les circonstances exactes de la mort de son père, Oskar, parallèlement à sa recherche du propriétaire de la mystérieuse clé, pense avoir trouvé dans la figure du « falling man » — euphémisme pour qualifier les victimes désespérées des tours jumelles se jetant dans le vide pour échapper aux flammes — les circonstances de la mort de son père. Il imprime des instantanés de diverses vidéos de chutes trouvées sur internet et censurées aux États-Unis, et pense identifier son père dans un des « plongeurs » :

I printed out the frames from the Portuguese videos and examined them extremely closely. There's one body that could be him. It's dressed like he was, and when I magnify it until the pixels are so big that it stops looking like a person, sometimes I can see glasses. Or I think I can. But I know I probably can't. It's just me wanting it to be him. (*ELIC* 257)

Oskar s'en remet donc aux images pour comprendre les circonstances de la mort de son père, et faire sens de son expérience traumatique plus largement. Les mots laissés par son père sur le répondeur familial avant sa mort ne suffisent pas à apaiser sa souffrance et son incompréhension. Il s'en remet donc temporairement à la prééminence supposée des images dans l'appréhension de l'événement que certains critiques, comme Marianne Hirsch, identifient : « [...] still photography has emerged as the most responsive medium in our attempts to deal with the aftermath of September 11 »<sup>156</sup>. Mais cette recherche n'est pas satisfaisante pour Oskar. Le grossissement des images des individus en chute sur l'écran rend ces derniers indistincts, accentuant littéralement le flou autour des circonstances de la mort de son père. Il faut peut-être alors saisir dans la lecture de ces images muettes, une volonté de renforcer la narrativisation de l'événement face à la prééminence de sa dimension visuelle, ou comme l'articule Susan Sontag : « Harrowing images do not inevitably lose their power to shock. But they are not much help if the task is to understand. Narratives can make us understand. Photographs do something else: they haunt us »<sup>157</sup>. L'insatisfaction

---

<sup>156</sup> Marianne Hirsch, « I Took Pictures », in Greenberg 2003, p. 71.

<sup>157</sup> Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York: Picador, 2004 (2003), p. 89.

d'Oskar suggère donc l'insuffisance de l'image dans la compréhension de l'événement traumatique. La réaffirmation de la nécessité d'une mise en récit de l'événement est en ce sens la bienvenue, de la part de Foer.

Oskar conserve néanmoins les instantanés dans son carnet intitulé *Stuff That Happened to me*, dans lequel il archive ses dessins et cartes et des photographies issues de journaux et magazines. À la toute fin du roman, Oskar consulte son carnet et redécouvre les photos de l'individu en chute libre. Il choisit alors d'inverser l'ordre des photos et de créer un folioscope. Oskar décrit ainsi l'effet produit par le procédé : « When I flipped through them, it looked like the man was floating up through the sky » (ELIC 325). Mais la création même de ce folioscope composé d'instantanés conduit à la mise en récit de ces images et leur confère ainsi un sens nouveau aux yeux d'Oskar et du lecteur. Le résultat que produit l'inversion chronologique des images permet à Oskar de déployer son imagination :

And if I'd had more pictures, he would've flown through a window, back into the building, and the smoke would've poured into the hole that the plane was about to come out of.

Dad would've left his messages backward, until the machine was empty, and the plane would've flown backward away from him, all the way to Boston.

He would've taken the elevator to the street and pressed the button for the top floor.

He would've walked backward to the subway, and the subway would've gone backward through the tunnel, back to our stop. (ELIC 326)

La description continue jusqu'à ce que le père et le fils se trouvent finalement réunis dans le lit d'Oskar la veille du 11 septembre pour la lecture d'une histoire :

He would have told me the story of the Sixth Borough, from the voice in the can at the end to the beginning, from "I love you" to "Once upon a time..."

We would have been safe. (ELIC 326)

La vision d'Oskar reprend à la lettre la structure du rêve inversé de sa grand-mère et le processus de restauration originelle qu'il décrit. Mais à la différence du rêve de la grand-mère qui se conclut par l'annulation même de la vie, le mouvement régénérateur formulé par Oskar se conclut sur un retour à une cohésion familiale prélapsaire et sécurisante. Tout comme le rêve qui effaçait le bombardement de Dresde du cours de l'histoire, le procédé fantasmagorique et fantasmatique d'Oskar conduit de même à l'oblitération de l'événement. Ce processus d'inversion temporelle et d'effacement de l'expérience traumatique — mais aussi de l'événement historique — fut largement commenté par les

critiques, notamment dans son illustration littérale à la fin du livre par l'insertion du folioscope d'Oskar et des instantanés intervertis transformant la chute du corps en ascension. Dans leur majorité, les critiques louent la puissance émotionnelle de la fin du roman et de l'insertion iconographique finale. Malgré sa critique sévère du roman, John Updike s'enthousiasme ainsi pour cette séquence : « It is one of the most curious happy endings ever contrived, and unexpectedly moving »<sup>158</sup>. Versluys tempère cependant la dimension restauratrice de cette fin heureuse en soulignant l'utilisation du conditionnel dans la vision fantasmatique d'Oskar : « But since the dream sequence is couched in conditionals and thus indicates an awareness of the dream as mere wish fulfillment, it is also possible to interpret Oskar's imagined historical reversal as a productive way of coping with the past »<sup>159</sup>.

Si le fantasme d'une inversion historique peut s'avérer productif dans la quête personnelle de Oskar, il convient de s'interroger sur la signification plus large de ce procédé d'inversion historique, et de ses enjeux éthiques. Le vœu d'Oskar d'un retour à la cellule familiale originelle — traduit ainsi une vision volontairement élémentaire du 11 septembre et le fantasme d'une Amérique innocente et victime unilatérale. Les causes de l'événement sont évacuées au profit du vœu pieux de voir le cours de l'histoire inversé. Rachel Greenwald Smith identifie dans le folioscope, et à juste titre, une perception étroite du cadre géopolitique dans lequel se sont produits les attentats :

Despite what appears to be an unleashing of the possibilities of literature in the face of trauma, this device ultimately leads to a reading of the event that is compatible only with a highly limited historical outlook, one that sees the events of 9/11 as isolated from any larger geopolitical frame<sup>160</sup>.

Cette évacuation du cadre géopolitique dans lequel se produit le 11 septembre nous renvoie au concept d'interdépendance de la souffrance développé par Judith Butler. Cette interdépendance est ici totalement ignorée au profit de la primauté de la souffrance familiale ou collective que véhicule le roman. *Extremely Loud and Incredibly Close* débute avec le 11 septembre et se termine avec le fantasme de le voir annulé, sans que le processus historique dans lequel il se situe ne soit rendu visible ni aux personnages ni au lecteur. Mais

---

<sup>158</sup> Updike 2005.

<sup>159</sup> Versluys 2009, p. 119.

<sup>160</sup> Greenwald Smith 2011, p. 157.

surtout la souffrance de son protagoniste et celle des victimes directes ou indirectes du 11 septembre est la seule investie par le roman. Nulle part n'est suggérée la possibilité de la souffrance d'un Autre invisible et partie prenante de l'histoire « interconnectée » du 11 septembre<sup>161</sup>.

Cet état d'ignorance historique qui s'incarne chez Oskar se trouve résumé de façon étonnamment cynique par Thomas Schell, le père d'Oskar. Vers le début du roman, Oskar nous raconte qu'avant la mort de son père, ce dernier avait pour habitude d'élaborer pour Oskar un jeu de pistes intitulé « Reconnaissance Expedition ». Lors de leur dernière partie de ce jeu, le père d'Oskar donne à ce dernier une carte de Central Park, sans lui fournir d'autres informations. Après avoir collecté quelques objets, Oskar, incrédule, les apporte à son père, dont la réaction est éloquente :

"Here's what I've found", I said, pushing my pussy off the table with the tray of evidence. Dad looked at it and nodded. I asked, "So?" He shrugged his shoulders like he had no idea what I was talking about, and he went back to the paper. "Can't you even tell me if I'm on the right track?" Buckminster purred, and Dad shrugged his shoulders again. "But if you don't tell me anything, how can I ever be right?" He circled something in an article and said, "Another way of looking at it would be, how could you ever be wrong?" (ELIC 9)

Ainsi l'innocence d'Oskar — qui est aussi peut-être celle de la population de New York et de la nation américaine — semble le préserver de tout risque d'erreur. C'est dire toute l'importance et le crédit que Foer accorde à son narrateur et à la figure de l'enfant plus généralement. Mais cette emphase sur l'innocence de l'enfant semble de fait exclure toute notion de responsabilité. Et c'est cette conception implicite d'une responsabilité réduite ou inexistante qui sous-tend le discours du roman sur le 11 septembre et triomphe à la toute fin. Appliquée plus généralement à l'Amérique de l'après-11 septembre, cette conception révèle une nation à la recherche d'explications sur l'attaque qui lui est portée mais que la croyance en son innocence semble prémunir de toute responsabilité des faits advenus.

Bien que la figure de l'Autre soit relativement absente du roman — à l'exception notable de la phobie d'Oskar pour les « arabes » qu'il voit dans le métro et la brève allusion

---

<sup>161</sup> Voir p. 150 de la présente étude.



à Mohammed Atta<sup>162</sup> — cette absence physique renforce à la fois l’invisibilité de l’Autre et son caractère « inhumain » au sens où l’entend Judith Butler, qui s’inspire des conceptions lévinassiennes de l’altérité :

The media representations of the faces of the “enemy,” efface what is most human about the “face” for Levinas. [...] Those who remain faceless or whose faces are presented to us as so many symbols of evil, authorize us to become senseless before those lives we have eradicated, and whose grievability is indefinitely postponed<sup>163</sup>.

La reconnaissance de la souffrance de l’Autre — victime collatérale du 11 septembre ou de l’hégémonie américaine ou occidentale — est impossible dans le roman, précisément de par l’absence de son « visage », si l’on applique littéralement l’argument de Butler<sup>164</sup>. Cet autre, culturellement ou géographiquement distant, et incarnation d’une menace latente, est invisible, et l’impossibilité de prendre en compte sa souffrance est accentuée par l’absence d’une vision causale de l’événement, que le point de vue resserré de l’enfant innocent renforce.

---

<sup>162</sup> M. Black, le voisin d’Oskar constitue un index biographique de toutes les personnes au sujet desquelles il a écrit, avec des cartes contenant un seul mot descriptif. Oskar s’insurge de la présence de Atta dans cet index et de l’absence de son père : « “It’s just that why would you have one for him and not one for my dad?” “What do you mean!” “It isn’t fair.” “What isn’t fair!” “My dad was good. Mohammed Atta was evil” » (*ELIC* 159).

<sup>163</sup> Butler 2004, p. xviii.

<sup>164</sup> Le visage est un élément clé des conceptions éthiques de l’altérité du philosophe Emmanuel Lévinas. Selon lui, le visage de l’Autre est ce qui interpelle chacun et l’appelle à la responsabilité envers cet Autre : « Je pense [...] que l’accès au visage est d’emblée éthique. C’est lorsque vous voyez un nez, des yeux, un front, un menton, et que vous pouvez les décrire, que vous vous tournez vers autrui comme vers un objet. [...] Le visage est exposé, menacé, comme nous invitant à un acte de violence. En même temps, le visage est ce qui nous interdit de tuer » (Emmanuel Lévinas, *Éthique et Infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris : Fayard, 1982, p. 91). Les conceptions de Lévinas, qui placent la question de l’éthique avant la connaissance de l’Autre, sont mises en avant par Judith Butler dans le contexte de l’après-11 septembre, ainsi que le justifie la théoricienne : « [Levinas] gives us a way of thinking about the relationship between representation and humanization, a relationship that is not as straightforward as we might like to think. If critical thinking has something to say about or to the present situation, it may well be in the domain of representation where humanization and dehumanization occur ceaselessly » (Butler 2004, p. 140). Mais l’usage des conceptions de l’éthique et du visage de l’Autre par Butler peut s’avérer paradoxal ou même contradictoire dans le contexte particulier du 11 septembre et de notre analyse tant il semble écarter toute forme de connaissance de l’Autre, et donc de contexte, des principes de responsabilité à son égard. Lévinas écrit : « Le visage est signification, et signification sans contexte. Je veux dire qu’autrui, dans la rectitude de son visage, n’est pas un personnage dans un contexte. Il est ce qui ne peut devenir un contenu, que votre pensée embrasserait ; il est l’incontenable, il vous mène au-delà. C’est en cela que la signification du visage le fait sortir de l’être en tant que corrélatif d’un savoir » (Lévinas 1982, p.91). Nous renvoyons à l’ouvrage d’Alain Badiou, *L’Éthique : Essai sur la Conscience du Mal* pour une critique de l’éthique lévinassienne basée sur la différence à laquelle Badiou substitue une éthique de l’action et de la vérité (voir pp. 65-66 de la présente étude).

Précisons enfin qu’une toute autre conception de l’altérité, définie par Edward Saïd dans le cadre de ses travaux sur l’orientalisme, sera abordée dans le deuxième chapitre de cette étude.

## « Accusation nationale comparée » et irrationalité historique

Ceci nous conduit à aborder le parallèle historique avec le bombardement allié de Dresde dont le témoignage épistolaire des grands-parents alimente de nombreux passages du roman. Le grand-père d'Oskar relate, dans une de ses lettres, le bombardement et la destruction quasi totale de la ville que celui-ci entraîne :

We ran out of the cellar, which was flooded with yellow-gray smoke, we didn't recognize anything, I had been on the stoop just half an hour before, and no there was no stoop in front of no house on no street, only fire in every direction, all that remained of our house was a patch of the facade that stubbornly held up the front door, a horse on fire galloped past, there were burning vehicles and carts with burning refugees, people were screaming... (ELIC 211)<sup>165</sup>

Contrairement aux attentats sur le World Trade Center qui ne sont pas directement représentés dans le roman, Foer décrit avec minutie la dévastation humaine et matérielle causée par le bombardement. La longueur de l'énumération et la répétition de l'adjectif « no » indiquent l'impossibilité d'intégrer l'ampleur de la destruction. Outre les références intertextuelles à *Slaughterhouse Five* et les procédés esthétiques que Foer emprunte au roman de Kurt Vonnegut, le parallèle avec Dresde est essentiel et révélateur du discours du roman sur le 11 septembre. Il convient d'indiquer que le récit du bombardement par le grand-père d'Oskar, et du désastre matériel et humain qu'il produit, se fait de façon isolée. Aucune indication n'est fournie sur le contexte dans lequel se produit le bombardement et les implications historiques sont évacuées au profit de la puissance de l'évocation du désastre. L'effet de cette description sur le lecteur est indéniable ; la sensation d'incommensurabilité qui s'en dégage n'a d'égal que le caractère imprévisible du bombardement.

L'intérêt de Foer pour ce parallèle historique semble se situer précisément à ce niveau d'imprévisibilité. Le grand-père écrit ainsi avant sa description du bombardement : « At 9:30 that night, the air-raid sirens sounded, everyone went to the shelters, but no one hurried, we were used to the alarms, we assumed they were false, why would anyone want to bomb Dresden? » (ELIC 210). Ainsi, selon le grand-père d'Oskar, le bombardement était

---

<sup>165</sup> Les erreurs d'orthographe présentes dans la lettre du grand-père d'Oskar, reproduites ici, sont cerclées de rouge dans le roman.

difficilement envisageable et prévisible pour la population civile, et ce en dépit des alertes régulièrement émises. Mais le lecteur n'en apprend pas plus sur les raisons précises qui conduisent la population de Dresde à ne pas redouter un bombardement — « Why would anyone want to bomb Dresden? », se contente d'écrire le grand-père avec incrédulité. À la lecture de ce passage, il semble que ce soit la nature imprévisible de la dévastation qui, dans le cas de Dresde comme dans celui du 11 septembre, prime sur l'identification de ses causes objectives. Ainsi, le bombardement de Dresde est aussi incompréhensible pour les habitants de Dresde que ne l'est le 11 septembre pour ceux de New York. Mais le parallèle est intéressant précisément dans ce qu'il ne dit pas.

Si le grand-père d'Oskar s'étonne du bombardement de sa ville, c'est parce que les raisons de ce bombardement sont effectivement complexes. La capitale de la Saxe fut réduite en cendre dans la nuit du 13 au 14 février 1945 par le lâchage d'environ 750 000 bombes incendiaires, causant la mort de centaines de milliers de civils. Mais cette destruction intervient pourtant après la signature des accords de Yalta, qui scellent les termes de la fin de la guerre. Face à l'irrationalité apparente du bombardement sur Dresde, certaines justifications furent invoquées, notamment la présence d'un nœud logistique et ferroviaire dans la ville. Mais la volonté de saper le moral des forces allemandes « une fois pour toutes » fut celle avancée avec le plus d'insistance et de logique apparente.

Dans un recueil d'essais publié en 1999, le romancier allemand W. G. Sebald déplore l'absence d'une littérature allemande relative aux bombardements alliés sur les villes allemandes<sup>166</sup>. Selon Sebald, les raisons apparentes de ce silence se trouvent dans la comparaison implicite faite par la population allemande entre les attaques dont elle fut victime et les souffrances générées par l'Allemagne au cours de la deuxième guerre mondiale :

As far as I know, the question of whether and how [the bombing] could be strategically or morally justified was never the subject of open debate in Germany after 1945, no doubt mainly because a nation which had murdered and worked to death millions of people in its camps could hardly call on the victorious powers to explain the military and political logic that dictated the destruction of the German cities. It is also possible [...] that quite a number of those affected by the air raids, despite their grim but impotent fury in the face of such obvious

---

<sup>166</sup> W. G. Sebald, *On the Natural History of Destruction*, traduit par Anthea Bell, New York: Random House, 2003 (1999).

madness, regarded the great firestorms as just punishment, even as an act of retribution on the part of a higher power with which there could be no dispute<sup>167</sup>.

Sebald se livre ainsi, selon le concept de Bruce Robbins et l'article que celui-ci consacre à l'essai de l'écrivain allemand, à un exemple d'« accusation nationale comparée » (« comparative national blaming »): « a comparison with the sufferings Germany caused »<sup>168</sup>. Pour Robbins, cependant, Sebald lui-même ne semble pas réellement adhérer à cette théorie : « If he did believe it, why would he have written thousands and thousands of words accusing the Germans of their failure to remember ? », s'interroge le critique<sup>169</sup>. D'après lui, après avoir « épluché » les raisons ayant potentiellement conduit les alliés à bombarder la population civile allemande, Sebald conclut à la nature purement irrationnelle des bombardements<sup>170</sup>. Le recours à l'irrationnel, et à l'incompréhension qui en découle, conduit finalement Sebald à une comparaison implicite et subtile entre les survivants des bombardements alliés et ceux des camps de concentration nazis, et ce, selon les seuls termes de la souffrance résultant de l'expérience de destruction totale dont ils sont les rescapés.

Pour Robbins, l'analogie de Sebald vide le concept d'« accusation nationale comparée » précisément de sa dimension nationale et lui substitue une comparaison de l'expérience de la souffrance : « [...] one wishes that Sebald had focused less on “the experience itself,” horrific as it was, and more on national comparison. For comparison, risky as it is, does not necessarily end in the equivalence of all suffering »<sup>171</sup>. Ce dont Robbins accuse Sebald, c'est de suggérer précisément une équivalence de la souffrance, hors de toute considération nationale.

---

<sup>167</sup> Sebald 2003, pp. 13-14.

<sup>168</sup> Bruce Robbins, « Comparative National Blaming: W. G. Sebald on the Bombing of Germany », *Perpetual War: Cosmopolitanism from the Viewpoint of Violence*, Durham: Duke University Press, 2012, p. 176.

<sup>169</sup> Robbins 2012, p. 177.

<sup>170</sup> Au sujet de l'irrationalité apparente des bombardements, Robbins met en lumière un paradoxe dans la réflexion de Sebald qui, tout en concluant à l'incompréhensibilité de la catastrophe, assigne au romancier la responsabilité d'en rendre compte et de l'inscrire dans la mémoire collective. Cette équation non résoluble, sur laquelle nous reviendrons par la suite, est cruciale dans le cadre de cette étude et de la responsabilité assignée au romancier américain après le 11 septembre. Voir également pp. 27-32 de la présente étude.

<sup>171</sup> Robbins 2012, p. 184.

## Souffrance individualisée et responsabilité nationale

N'est-ce pas précisément le processus qui est à l'œuvre dans *Extremely Loud and Incredibly Close* ? La comparaison dans le roman entre l'expérience traumatique des victimes du 11 septembre et celles de Dresde semble vidée de son caractère national au profit de l'investigation de la souffrance de ses victimes. Sur cet aspect, la vision conjointe des deux événements semble rapprocher Foer du « consensus des droits de l'homme » auquel Bruce Robbins dénonce, par ailleurs, l'adhésion de Sebald :

By "human rights consensus," I mean, in this context at least, a general willingness to extract civilian suffering from its historical (national, causal) contexts, from all narratives of provocation, collective responsibility, just retaliation, or "what goes around comes around." If we have come to feel — I concede it's a genuine "if" — that remembering what the Nazis did in the Holocaust and to cities like Guernica should not stop us from remembering the sufferings inflicted by the Allies on German civilians, the obvious reason would be that we have ceased to identify German civilians sufficiently with Nazis, or even as Germans. We have come to think that they can and must be detached from their national belonging, at least for this purpose, that they must be protected from it and treated instead as abstract individuals.<sup>172</sup>

Ce « consensus des droits de l'homme » auquel Robbins fait allusion ici semble constituer le refuge moral de Jonathan Safran Foer dans le contexte de l'après 11-septembre. Foer évacue la dimension nationale des événements historiques qu'il dépeint, ainsi que leur mise en contexte, au profit de l'investigation de la souffrance individuelle de ses survivants ou victimes indirectes. Sa description de personnages autonomes et rationnels face à l'irrationalité de l'expérience dont ils ressortent traumatisés évacue toute notion de culpabilité historique liée à l'appartenance collective et nationale. Il permet à l'auteur de présenter ses personnages comme des victimes de l'histoire, mais d'une histoire précisément irrationnelle, non contextualisée.

Pourtant le parallèle entre Dresde et le 11 septembre était potentiellement porteur d'une réflexion sur la souffrance et la responsabilité de populations civiles à la fois victimes et bourreaux de par leur appartenance nationale. Mais cette réflexion est absente du roman justement à cause de l'évacuation de la dimension nationale dans les deux cas. En ce sens, l'absence d'une mise en contexte ou d'une causalité historique est révélatrice de la réception du 11 septembre dans le roman. Elle révèle le sentiment persistant d'innocence

---

<sup>172</sup> Robbins 2012, p. 184.

des Américains face à l'événement et leur revendication d'un statut de victime unilatérale. Pourtant, comme l'exprime Robbins, la responsabilité éthique des américains après le 11 septembre, semble se situer dans leur capacité à accuser collectivement leur propre nation, et de le faire au nom de ce sentiment d'appartenance nationale, que le critique oppose à l'idéal individualiste du consensus des droits de l'homme :

I have suggested here that in order to blame our own nation, as modern Americans have no ethical choice but to learn to do, modern Americans must forego the pleasures of detachment, pleasures that human rights individualism has made dangerously accessible and that overlap with the presumed ethical superiority of forgiveness. In order to be forgiven, and perhaps eventually also in order to forgive others, we must first acknowledge that we belong<sup>173</sup>.

Robbins hiérarchise en quelque sorte cet idéal éthique du pardon — qui ne semble pas être le sien — en affirmant la nécessité pour les Américains de se faire pardonner avant de pouvoir eux-mêmes pardonner, selon la causalité implicite des événements. Mais surtout, ce pardon ne peut être envisagé que par le biais de la reconnaissance d'une appartenance nationale et collective et des responsabilités qui incombent à celle-ci.

En ce sens, l'assertion finale d'un « nous » dans le roman semble relever du seul sentiment communautaire qui exclut la responsabilité et la culpabilité de la population civile dans les actes commis par la nation à laquelle elle appartient. Cette évacuation de la responsabilité collective et nationale est rendue possible par l'absence d'une causalité historique et l'alignement du roman sur une perspective individualiste de la souffrance, qui permet à Foer d'octroyer le statut de victime unilatérale à ses personnages et d'alimenter ainsi une vision élémentaire du 11 septembre qui s'incarne dans le point de vue de circonstance du narrateur. La prééminence de la souffrance individuelle des victimes des attentats sur le World Trade Center, et de leurs proches, l'emporte ainsi sur toute discussion collective concernant la part de responsabilité des États-Unis dans l'attaque qui leur est portée.

Ainsi, la représentation de la souffrance transhistorique que propose *Extremely Loud and Incredibly Close* ne permet paradoxalement aucune mise en perspective historique. Le parallèle entre le bombardement de Dresde et le 11 septembre est détourné au profit d'une

---

<sup>173</sup> Robbins 2012, p. 189.

approche décontextualisée dans laquelle la souffrance est traitée individuellement et sans lien avec la situation historique et nationale. Mais le roman n'en dresse pas moins un parallèle implicite, celui de la revendication d'un statut de victime unilatérale que le caractère imprévisible et irrationnel des attaques, selon le point de vue restreint des personnages, semble justifier. C'est selon ce processus que peut s'affirmer ce « nous » final et ahistorique qui substitue à la responsabilité collective, la souffrance individualisée et décontextualisée. Dans cette configuration, l'issue pour les personnages de Foer, n'est pas un travail de deuil — comme les critiques le suggèrent — ni de réflexion collective, mais le fantasme — individuel et répété — de l'effacement pur et simple de l'attaque advenue.

Cette conception de la souffrance individualisée des victimes du 11 septembre, de leurs proches, et des témoins directs ou indirects, contribue donc à la délimitation d'une communauté dont les termes restent flous, qui semble impliquer l'appartenance nationale mais en évacue les responsabilités éthiques après le 11 septembre, alors que l'Amérique semble contrainte de tirer les leçons de sa politique extérieure. Le discours sur le 11 septembre que produit *Extremely Loud and Incredibly Close* participe à ce titre du processus d'individualisation et de privatisation — en l'absence d'un meilleur terme — de l'événement que nous avons pu identifier tout au long de ce premier chapitre.

Il fut déterminant, à travers l'étude de ces différentes œuvres, d'analyser leur participation commune au repli sur la sphère domestique ou privée que certains critiques avaient préalablement identifié. Si pour Richard Gray, le repli sur la sphère intime est le symptôme de la domestication formelle de l'événement par les romans, cette première partie nous a permis de faire le constat inverse et de révéler en quoi la réception de l'événement dans d'autres champs discursifs influe sur les choix esthétiques des romans et conditionne ce repli. Il était crucial, pour nous, de dépasser la logique formelle — entre conservatisme et expérimentation formelle — et de questionner ce que la perception du 11 septembre comme rupture, tout autant que ce repli sur la sphère privée, implique en termes politiques et idéologiques.

Dans le cas de l'étude de mœurs que propose Jay McInerney dans *The Good Life*, le repli sur la sphère privée coïncide avec le souci de la haute bourgeoisie new-yorkaise, dépeinte dans le roman, de préserver son statut dans l'apparent nivellement social produit par l'événement à l'échelle locale. Cette anxiété se révèle sous forme de remises en questions éphémères et narcissiques qui se substituent à une réflexion collective. La

contrepartie de cette anxiété se manifeste dans l'émergence d'une communauté imaginaire de New-Yorkais basée sur la vertu morale individualiste et bourgeoise, pour laquelle l'acte de bénévolat constitue le référent éthique, et dont la conséquence ultime est l'endiguement de l'engagement civique à l'échelle collective. La nostalgie pour cette communauté du 11 septembre, et les valeurs de solidarité et d'héroïsme qu'elle incarne aux yeux de l'auteur, convergent alors avec la rhétorique médiatique et politique hégémonique en vigueur après le 11 septembre.

L'émergence de cette notion de communauté se vit quasiment en temps réel dans *A Day at the Beach*, dans lequel le repli sur la sphère intime et la protection du foyer est aux prises avec un souci de porter secours aux victimes des attentats qui constituent, là encore, les deux versants de l'élan vertueux que le 11 septembre semble initier chez le protagoniste du roman. La fantasmie de la communauté solidaire qui se fait jour à la fin du roman, semble être tout autant la conséquence du repli sur l'intime et de la fuite vers des zones sécurisées que de l'influence quasi immédiate du discours hégémonique — médiatique et politique — sur la réception de l'événement et sa narrativisation précoce. L'ambiguïté de la voix narrative et l'incrédulité qui se manifestent à la fin du roman jettent le doute sur cet idéal communautaire mais ne suggèrent pas de perception alternative de l'événement.

Il est aussi question de communauté imaginaire ou symbolique dans *Netherland*, celle que le narrateur construit autour de l'univers du Cricket et du modèle multiculturel américain qui s'y rattache. Si cette communauté semble de prime d'abord constituer un frein à l'opposition civilisationnelle et à la rhétorique de représailles déployées après le 11 septembre, elle n'est paradoxalement que la conséquence du retrait du narrateur du débat public et civique sur les conséquences du 11 septembre. La quête d'authenticité dictée par la voix narrative condamne le conformisme du débat civique auquel le narrateur ne prend pas part et pour lequel il éprouve peu d'intérêt. Et cette quête le conduit à la rencontre d'un milieu socio-ethnique divers et à la découverte de zones géographiques qui s'y rattachent. Mais la célébration du modèle multiculturel a un double effet pervers dans le roman. Au niveau du récit, la subjectivité du narrateur provoque une approche superficielle ou une aseptisation de l'Autre. Au niveau sociopolitique, le modèle multiculturel américain présenté comme un rempart contre la politique belligérante et la rhétorique de la peur caractéristiques de l'après-11 septembre, ne débouche que sur le statu quo.



Le processus de repli et d'individualisation du 11 septembre est encore plus évident dans l'évocation du 11 septembre comme traumatisme. Cette logique du traumatisme prend deux aspects différents, mais complémentaires, dans les romans évoqués ici. La représentation quasi médicale des symptômes post-traumatiques de Keith dans *Falling Man* conduit à l'impossibilité pour lui de faire sens de l'expérience dont il est rescapé. La résurgence de ces symptômes post-traumatiques colore non seulement la prose de l'auteur, mais également la structure narrative — le roman se termine là où il débute — suggérant la nature circulaire de l'expérience post-traumatique. Le traumatisme n'est jamais guéri ou dépassé dans le roman. Mais le protagoniste demeure cependant un sujet souverain, en proie à une attaque extérieure.

Les conceptions du traumatisme véhiculées dans *Extremely Loud and Incredibly Close* relèvent d'une logique similaire. Si le narrateur est capable d'identifier les raisons de son chagrin, la quête de deuil et de rédemption qu'il entreprend ne mène finalement pas à un dépassement du traumatisme. Le processus d'élargissement spatial et social à l'œuvre dans la quête du narrateur — qui fonctionne en apparence comme une reconnaissance de l'événement advenu et une ouverture à l'Autre — est finalement invalidé par le fantasme régressif de voir l'événement effacé du cours de l'histoire. Ce fantasme, servi par le parallèle historique avec le bombardement de Dresde, ne produit aucune mise en contexte historique. Il contribue, au contraire, à l'individualisation de la souffrance et du traumatisme hors de tout contexte historique et national. L'affirmation finale d'une appartenance — dont les termes restent flous — participe du discours hégémonique de l'innocence de l'Amérique que le fantasme sécuritaire tente de préserver contre une menace extérieure implicite.

Comme nous l'annoncions au début de ce chapitre, la privatisation du discours sur le 11 septembre ne s'effectue jamais radicalement en dehors de la sphère publique, mais plutôt au terme d'une lutte implicite avec les implications de l'événement au niveau public et civique. La tension avec la sphère publique — qui est tour à tour présentée dans ces romans comme une menace à la stratification sociale, à la cohésion du foyer, à l'authenticité, ou à l'innocence — conduit de manière systématique à un désengagement de celle-ci. Si ce désengagement est parfois dissimulé sous la forme d'une divergence d'opinion — c'est le cas de *Netherland* — il n'en laisse pas moins le champ libre au discours hégémonique sur le 11 septembre, et en devient ainsi le complice implicite.

Mais d'autres auteurs, comme nous allons le voir à présent, placent cette tension entre les sphères publique et privée au centre de leurs romans, sans la tentation de s'y soustraire. Nous évaluerons, dans le chapitre suivant, les termes dans lesquels se négocie la représentation des enjeux publics du 11 septembre, à la fois dans le choix des problématiques abordées et leurs manifestations esthétiques dans les romans.

## Chapitre 2

### Les enjeux publics du 11 septembre

Private life shrank to nothing. All one's feeling had been absorbed by an arid wasteland — policy, strategy, goals. One's past, one's future, one's ordinary daily pleasures were like dusty little curios on a shelf.<sup>1</sup>

La citation extraite de la nouvelle « Twilight of the Superheroes », du recueil éponyme de Deborah Eisenberg, ne fait pas dans la demi mesure quant au constat qu'elle dresse de l'après-11 septembre à New York. Selon le narrateur de la nouvelle, les enjeux publics et politiques qui émergent avec l'irruption de l'événement pénètrent ou, plutôt, assèchent la texture du quotidien. Ce qu'Eisenberg suggère ici est donc plus ou moins l'opposé de ce que proposent les romans analysés dans le premier chapitre de notre étude. Est-ce à dire que les auteurs de ces romans se sont volontairement désengagés d'un débat public et civique en apparence inévitable ? Notre lecture de *Netherland* va dans ce sens, tant le narrateur se targue de son retrait du débat sur l'intervention en Irak et de son désintérêt pour les conséquences du 11 septembre au niveau politique. Dans *The Good Life*, l'évocation des préoccupations publiques frôle parfois la satire ou révèle plus simplement des inquiétudes d'ordre sanitaire. Mais plus généralement, la sensation qui se dégage des romans analysés dans le précédent chapitre, c'est qu'ils trahissent un retrait de la sphère publique plus qu'ils ne le revendiquent, et reflètent peut-être ainsi l'incapacité d'une partie des Américains à prendre part au débat national sur le 11 septembre et la sensation qu'ils éprouvent d'être désarmés quant aux enjeux proposés par l'événement. Trois ans après le 11 septembre, Lianne, l'épouse de Keith dans *Falling Man* procède au même constat que celui effectué par le narrateur de « Twilight of the Superheroes » : « Three years past, since that day in September, all life had become public » (*FM* 182). Notre lecture de *Falling Man* dans ce chapitre révélera que Lianne incarne pourtant les difficultés et les réticences du

---

<sup>1</sup> Deborah Eisenberg, « Twilight of the Superheroes », in *Twilight of the Superheroes*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006, p. 36.

citoyen américain à prendre part au débat public, tout en rendant compte de l'inévitabilité de ce dernier.

Si les auteurs précédemment évoqués peinent, ou sont réticents, à intégrer les enjeux publics de l'après-11 septembre à leurs romans, il conviendrait alors d'attribuer à ceux qui se hasardent sur ce terrain un certain mérite ; tant l'entreprise semble hasardeuse à la lecture des romans précédents et de leur contexte d'émergence. Pourtant, si l'on en croit le critique Pankaj Mishra, le portrait-robot de l'écrivain américain soudainement exposé, au lendemain du 11 septembre, au cours de l'histoire et désarmé face à l'imprévisibilité de l'événement, relève de la naïveté ou de l'exagération. Car si effectivement de nombreux écrivains, évoqués précédemment, se disent ébranlés par l'événement imprévisible, d'autres ont su, selon le critique, identifier les processus menant aux attentats contre le World Trade Center avant que ces derniers ne se produisent :

Many writers had intuited that religious and political extremism, which had ravaged large parts of the world, would eventually be unleashed upon the west's rich, more protected societies. The shock of the attacks was probably greater for writers who been ensconced deep in what DeLillo in his novel *Falling Man* calls the "narcissistic heart of the west."<sup>2</sup>

Si Mishra ne donne pas d'indications sur la nationalité des écrivains auxquels il fait référence, il apparaît clair que ceux évoqués dans notre premier chapitre se classent invariablement dans la deuxième catégorie qu'il énonce, à l'exception notable de DeLillo sur lequel nous allons revenir. Mais est-ce à dire, comme semble le suggérer Mishra ici, que les romans analysés jusqu'à présent auraient « tout faux » alors que ceux figurant dans le chapitre que nous débutons, de par leur prise en compte d'enjeux plus larges, viseraient nécessairement « juste » ? Cette approche serait bien entendu simpliste et, comme nous le verrons, ne révélerait pas tout, encore une fois, de la complexité des œuvres et, parfois, de leurs ambiguïtés ou contradictions.

Si les romans abordés jusqu'alors dessinent un mouvement de repli ou de retrait dans la sphère privée ou domestique, dans quels termes se négocie l'intrusion inévitable du domaine public — telle qu'elle est décrite par Eisenberg ou DeLillo — dans les romans que nous allons traiter à présent ?

---

<sup>2</sup> Pankaj Mishra, « The End of Innocence », *The Guardian*, 19 May 2007, <<http://www.theguardian.com/books/2007/may/19/fiction.martinamis>>.

Dans l'extrait précédemment cité, Pankaj Mishra laisse entendre que l'extrémisme religieux et politique — partiellement invisible au monde occidental jusqu'au 11 septembre — constitue la clé de voute du choc provoqué par l'événement et, par extension, de l'incapacité de certains romanciers occidentaux à rendre compte des conflits mondiaux soudainement visibles. Pour autant, l'extrémisme religieux et politique qui fait intrusion avec le 11 septembre concentre-t-il tous les termes du débat public sur l'événement ? Et surtout, constitue-t-il le seul enjeu politique et sociétal de l'après-11 septembre ?

Il convient tout d'abord de recadrer les propos de Mishra et de substituer au terme « occidental » celui d'« américain », afin d'ajuster notre réflexion au périmètre de cette étude. Si les deux termes peuvent, aux yeux de certains, apparaître relativement interchangeables, ce resserrage fait apparaître des problématiques nationales et domestiques plus spécifiques. Tenter de définir ici — ou seulement d'énumérer — les enjeux politiques ou sociétaux qui s'offrent aux États-Unis après le 11 septembre semble être une entreprise risquée, ne serait-ce que par l'ampleur et l'étendue de ces enjeux mais surtout par la dimension normative qu'elle implique, face aux données empiriques de la décennie écoulée. En effet, l'ampleur de ces enjeux — que l'on peut tour à tour qualifier de civiques, sociétaux, politiques, ou nationaux — ne semble pas avoir nécessairement trouvé un écho dans les réponses apportées au niveau politique lors de la décennie écoulée<sup>3</sup>. Il y aurait donc un décalage entre les enjeux ou les défis proposés à l'Amérique avec l'irruption du 11 septembre et sa réception et réponse actuelles à l'événement<sup>4</sup>.

C'est ici que les citations d'Eisenberg et DeLillo prennent tout leur sens et s'avèrent particulièrement éclairantes quant à nos questionnements dans ce deuxième chapitre<sup>5</sup>. Ce qu'affirment ces deux citations, c'est avant tout le caractère inévitable des préoccupations d'ordre public au lendemain du 11 septembre, et leur pénétration irrépessible dans la

---

<sup>3</sup> Voir pp. 1-6 de la présente étude.

<sup>4</sup> Au sujet des occasions manquées par les États-Unis après le 11 septembre, Slavoj Žižek fait le constat suivant, précoce mais non moins prégnant, et dans le style provocateur qui est le sien : « What if, precisely, nothing epochal had happened on September 11? What if — as the massive display of American patriotism seems to demonstrate — the shattering experience of September 11 ultimately served as a device which enabled the hegemonic American ideology to “go back to its basics,” to reassert its basic ideological co-ordinates against the antiglobalist and other critical temptations? Perhaps I should none the less qualify this statement by introducing the temporality of *futur antérieur*: on September 11, the USA was given the opportunity to realize what kind of world it was part of. It might have taken this opportunity — but it did not; instead it opted to reassert its traditional ideological commitments: out with feelings of responsibility and guilt towards the impoverished Third World, we are the victims now (Žižek 2002, pp. 46-47).

<sup>5</sup> Voir citations p. 172 de la présente étude.

sphère privée. Il s'agit, comme nous l'avons évoqué, de l'exact opposé du processus à l'œuvre dans les romans analysés au cours du premier chapitre. Mais ce que révèlent aussi ces extraits, c'est la subjectivité qui les caractérise. Ils témoignent non seulement de ce qui apparaît comme une présence accrue du discours politique dans la sphère publique américaine au lendemain du 11 septembre, mais ils rendent compte également de la perception qu'ont les auteurs de ce processus. C'est cette perception, identifiable dans les romans et leurs personnages, d'une sphère publique élargie, qui nous concernera dans ce chapitre. Que représentent dans les romans les termes du discours politique de l'après-11 septembre ? Comment les auteurs participent-ils, à travers leurs œuvres, au débat public sur les conséquences de l'événement ? Les auteurs et leurs personnages se présentent-ils comme des participants actifs à ce débat public, ou le subissent-ils au contraire ?

Après le 11 septembre, des voix s'élèvent pour nuancer, ou condamner, le discours hégémonique qui se fait jour dans les médias de masse et qui évoque sans relâche l'innocence de l'Amérique face à l'attaque qui lui est portée et surtout la nécessité d'y répondre militairement. Le refrain est même repris par une partie de l'intelligentsia américaine, conduisant à un consensus national, du moins en apparence<sup>6</sup>. Dans ce contexte, l'expression publique d'opinions divergentes revient à s'attirer les foudres des défenseurs de la politique étrangère américaine et d'une réponse militaire au 11 septembre. Comme l'écrit Judith Butler : « The cry that "there is no excuse for September 11" has become a means by which to stifle any serious public discussion of how US foreign Policy has helped to create a world in which such acts of terror are possible »<sup>7</sup>. L'assimilation quasi systématique d'opinions divergentes à un cautionnement des attentats conduit à une forme de censure généralisée et implicite, toujours selon Butler<sup>8</sup> :

Since the events of September 11, we have seen both a rise of anti-intellectualism and a growing acceptance of censorship within the media. [...] It seems crucial to note that a critical relation to government has been severely, though not fully, suspended, and that the "criticism" or, indeed, independence of the media has been compromised in some unprecedented way<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Voir pp. 3-6 de la présente étude.

<sup>7</sup> Butler 2004, p. 3.

<sup>8</sup> On peut ajouter que cette rhétorique s'inspire directement du discours de George W. Bush au congrès américain le 20 décembre 2001, dans lequel il déclare : « Every nation, in every region, now has a decision to make. Either you are with us, or you are with the terrorists » (voir p. 3 de la présente étude).

<sup>9</sup> Butler 2004, p. 1.

Si certains intellectuels furent en effet accusés de trahison envers la nation ou d'anti-américanisme — on pense notamment à Susan Sontag<sup>10</sup>, on se demande dès lors quel rôle le romancier, ou plutôt son œuvre, peut tenir à la fois dans ce contexte politique accru et dans ce climat de censure médiatique<sup>11</sup>. Car si la censure s'organise de façon plus au moins tacite — avec la stigmatisation systématique des propos critiques ou leur exclusion pure et simple des médias de masse — elle ne signifie pas l'absence d'opinions divergentes parmi la population, et notamment parmi les artistes et intellectuels. Nous évaluerons ainsi la position des œuvres vis-à-vis du discours hégémonique sur l'événement, de l'inévitabilité de la question politique dans ce contexte, et de son incarnation dans les romans. L'irruption d'enjeux publics omniprésents, comme le sous-entendent les deux romanciers précédemment cités, et la proximité des médias avec ce que Judith Butler nomme la "voix" du gouvernement, entraîne-t-elle un alignement des œuvres sur le discours hégémonique relatif au 11 septembre ou au contraire une distanciation<sup>12</sup> ? Et surtout peut-on résumer l'intrusion de la sphère publique dans le roman sur le 11 septembre selon l'opposition simplificatrice entre alignement et dissidence ? Enfin, quels sont les termes de l'émergence des questions d'ordre public relatives au 11 septembre — à ses causes et conséquences — dans les œuvres ?

Nous débuterons ce chapitre par l'analyse du discours sur le terrorisme dans deux œuvres. Tout d'abord *Falling Man*, dans lequel DeLillo investit la figure du terroriste à travers le personnage de Hammad, un des preneurs d'otage fictif du vol détourné sur la tour

---

<sup>10</sup> Voir p. 17 de la présente étude.

<sup>11</sup> Concernant la censure et la stigmatisation des opinions dissidentes dans les médias, Judith Butler évoque les éditoriaux agressifs publiés par le *New York Times*, pourtant quotidien de référence de centre gauche, quant aux discours critiques sur la politique étrangère américaine : « Editorials in the *New York Times* criticized "excusenicks," exploiting the echoes of "peaceniks" — understood as naive and nostalgic political actors rooted in the frameworks of the sixties — and "refuseniks" — those who refused to comply with Soviet forms of censorship and control and often lost employment as a result » (Butler 2006, p. xiii). L'évocation du terme « refusenick » semble ainsi assimiler, à l'insu des éditorialistes évoqués ici, le climat de la période aux pratiques totalitaires du régime soviétique, mais Butler relève à ce titre la réappropriation de cette terminologie par les forces résistantes : « If the term [excusenick] was meant to disparage those who cautioned against war, it inadvertently produced the possibility of an identification of war resisters with courageous human rights activists. The effort at disparagement revealed the difficulty of maintaining a consistently negative view of those who sought a historical and political understanding of the events of September 11 much less of those who opposed war against Afghanistan as a legitimate response » (Butler 2006, p. xiii).

<sup>12</sup> « [...] the media function as "public voices" that operate at a distance from their constituency, that both report the "voice" of the government for us, and whose proximity to that voice rests on an alliance of identification with that voice » (Butler 2006, 1).

nord du World Trade Center<sup>13</sup>. Nous évaluerons dans quelle mesure la représentation du terrorisme dans *Falling Man* fait écho à celle présente dans les médias américains, ou, au contraire, s'en distingue. Nous évaluerons également les conséquences de la représentation du terrorisme dans le roman quant à la perception générale de l'événement d'un point de vue politique et culturel. Nous verrons également que l'investissement de la figure du terroriste dans le roman n'est pas le seul point d'ancrage du discours sur le terrorisme et nous nous pencherons sur la signification de ce discours, ainsi que sur l'irruption plus générale de questions d'ordre public dans le roman.

La deuxième partie de notre analyse du discours sur le terrorisme concernera *Terrorist* de John Updike<sup>14</sup>. Si ce dernier investit également la figure du terroriste, il n'est dans ce cas qu'un terroriste potentiel ou en devenir. À la différence de *Falling Man*, le terroriste dépeint par Updike est ici un citoyen américain, et donc le produit du contexte socioculturel dans lequel il émerge. Cette mise en contexte s'avérera cruciale dans la distinction des deux discours sur le terrorisme que produisent, ou relaient, *Falling Man* et *Terrorist*.

La deuxième partie de ce chapitre sera consacrée à un roman contrefactuel ou uchronique, *The Submission*, d'Amy Waldman<sup>15</sup>, qui envisage une version légèrement altérée de l'histoire américaine récente dans laquelle le projet anonyme d'un musulman est sélectionné par le jury chargé de désigner le mémorial qui sera érigé sur le site de Ground Zero. Cette désignation conduit dans le roman à une résurgence accrue de la question politique et sociétale autour des conséquences du 11 septembre dans la sphère publique américaine. C'est cette réorientation politique des problématiques liées au 11 septembre qui concentrera notre attention. Nous évaluerons la complexité et les limites du discours politique proposé par le roman

---

<sup>13</sup> Cette lecture du discours sur le terrorisme dans *Falling Man* complète la première analyse partielle du roman à travers le prisme traumatique, dans le premier chapitre de cette étude. Voir pp. 124-142 de la présente étude.

<sup>14</sup> Toutes les références à ce roman se feront par rapport à l'édition suivante : John Updike, *Terrorist*, New York: Ballantine Books, 2007 (2006).

<sup>15</sup> Toutes les références à ce roman se feront par rapport à l'édition suivante : Amy Waldman, *The Submission*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011.



## I. Représentations du terrorisme

Comme annoncé précédemment, cette première partie se divisera en deux sous-parties abordant chacune la question du terrorisme dans deux romans, tout d'abord *Falling Man* de Don DeLillo, puis *Terrorist* de John Updike.

### a. De l'ambiguïté du discours sur le terrorisme : *Falling Man* de Don DeLillo

Avant d'aborder le contenu de l'œuvre de DeLillo et son approche du terrorisme, il convient de se pencher, une fois encore, sur le contexte dans lequel émerge l'approche de la question du terrorisme islamiste chez l'auteur. Au lendemain du 11 septembre, et face à l'effroi que suscitent les attentats, un discours particulièrement virulent à l'encontre de leurs auteurs se fait jour. Au-delà de la condamnation sans appel qui s'impose face à la cruauté de ce crime perpétré contre la population civile, la réaction qui s'exprime adopte, à l'instar de l'administration Bush, une rhétorique de représailles<sup>16</sup>. Le désir d'en découdre avec les auteurs des attentats se révèle aussi parmi la population civile, ainsi que le révèle la réaction de Jay McInerney évoquée précédemment<sup>17</sup>. Mais dans le discours d'incompréhensibilité et de rancœur qui se fait jour dans les médias juste après le 11 septembre, les prises de position de Jay McInerney ne figurent pas parmi les plus virulentes.

Convoqué, lui aussi, très tôt par les médias sur le front de la bataille anti-terrorisme, l'écrivain Martin Amis, pourtant de nationalité britannique, livre son point de vue sans demi mesure sur les responsables des attentats et sur l'islamisme radical plus généralement. La virulence allant « crescendo » des articles publiés par Amis dans la presse britannique et américaine au sujet de l'islamisme radical est symptomatique du traitement de la question dans les médias généralistes durant la décennie écoulée. Six jours après les attentats, Amis écrit dans *The Guardian* : « All over again the west confronts an irrationalist, agonistic,

---

<sup>16</sup> Voir p. 3 de la présente étude.

<sup>17</sup> Voir p. 46 de la présente étude.

theocratic / ideocratic system which is essentially unappeasably opposed to its existence »<sup>18</sup>.  
À ce système irrationnel, Amis trouve pourtant quelques circonstances atténuantes, et surtout des motifs de critique envers les États-Unis :

It will also be horribly difficult and painful for Americans to absorb the fact that they are hated, and hated intelligibly. How many of them know, for example, that their government has destroyed at least 5% of the Iraqi population? How many of them then transfer that figure to America (and come up with 14m)? Various national characteristics — self-reliance, a fiercer patriotism than any in western Europe, an assiduous geographical incuriosity — have created a deficit of empathy for the sufferings of people far away<sup>19</sup>.

Mais le point de vue de l'écrivain, encore nuancé dans ce premier article, se fait plus dur et stigmatisant au fil des parutions. Quelques mois plus tard, la dimension irrationnelle des attentats, selon lui, a pris le pas sur toute tentative de modération :

Politics stood revealed as a veritable Walpurgis Night of the irrational. And such old, old stuff. The conflicts we now face and fear involve opposed geographical arenas, but also opposed centuries or millennia. It is a landscape of ferocious anachronisms: nuclear jihad in the Indian subcontinent; the medieval agonism of Islam; the Bronze Age blunderings of the Middle East<sup>20</sup>.

Les analogies historiques ne font pas défaut à Amis, toutes au service d'une vision de l'islamisme comme force archaïque et anachronique, et que l'auteur n'hésite pas à généraliser au Moyen-Orient dans son ensemble. Cette vision, qui élude par ailleurs les aspirations dominatrices américaines, culmine dans le long article que l'auteur publie, toujours dans *The Guardian*, intitulé de façon pour le moins évocatrice, « The Age of Horrorism »<sup>21</sup>, à la veille du cinquième anniversaire des attentats de 2001<sup>22</sup>. Dans cet article, Amis s'attelle à un récit biographique de la vie de Sayyid Qutb, homme de lettres égyptien considéré comme un maître à penser de l'islamisme radical<sup>23</sup>. Amis offre un portrait pour le

---

<sup>18</sup> Martin Amis, « Fear and Loathing », *The Guardian*, 17 September 2001, <<http://www.theguardian.com/world/2001/sep/18/september11.politicsphilosophyandsociety>>.

<sup>19</sup> Amis 2001.

<sup>20</sup> Amis 2002.

<sup>21</sup> Martin Amis, « The Age of Horrorism », *The Guardian*, 10 September 2006, <<http://www.theguardian.com/world/2006/sep/10/september11.politicsphilosophyandsociety>>.

<sup>22</sup> Précisons aussi qu'un an auparavant, le 7 juillet 2005, se sont produits les attentats de Londres, ce qui avive peut-être de façon plus compréhensible la virulence des propos de Amis.

<sup>23</sup> Qutb est également célèbre pour sa critique du matérialisme américain développée après un séjour de deux ans aux États-Unis alors qu'il est en charge d'une mission pour le ministère de l'éducation nationale égyptien. Pour une discussion sur les écrits polémiques de Qutb sur l'Occident, voir Bruce Lincoln, *Holy Wars: Thinking about Religion after September 11*, Chicago: University of Chicago Press, 2006.

moins polémique de l'auteur égyptien, selon le vocabulaire et l'imagerie choisis, mais néanmoins riche d'enseignements quant à la perception de l'islamisme véhiculée. Amis identifie dans les névroses de Qutb les causes de son mépris pour le modèle occidental, comme le résume Kristiaan Versluys : « [Qutb's] hatred of the West is represented as the result of pathological misogyny and sexual panic »<sup>24</sup>. La recherche de facteurs biographiques et pathologiques semble aller de pair avec l'irrationalité apparente de l'islamisme radical telle que l'identifie Amis. Selon Judith Butler, ce processus est symptomatique de l'individualisation du discours relatif au 11 septembre :

[The first-person narrative point of view] works as plausible and engaging narrative in part because it resituates agency in terms of a subject, something we can understand, something that accords with our idea of personal responsibility, or with the theory of charismatic leadership that was popularized with Mussolini and Hitler in World War II<sup>25</sup>.

C'est précisément ce que propose Amis lorsqu'il dresse un parallèle entre Qutb et Nikolai Tchernychevski, un écrivain russe, dont Lénine était un admirateur :

Qutb has perhaps a single parallel in world history. Another shambling invert, another sexual truant (not a virgin but a career cuckold), another marginal quack and dabbler (talentless but not philistine), he too wrote a book, in prison, that fell into the worst possible hands<sup>26</sup>.

La dénonciation de l'islamisme radical menée de front par Martin Amis révèle une lutte interne chez l'auteur, divisée quelque part entre l'identification de l'irrationalité pure et simple de ses préceptes, et la recherche, en apparence paradoxale, de causes personnelles et pathologiques chez ses fondateurs et partisans. Cette opposition, articulée ici par Amis, colore, nous le verrons, nombre d'écrits sur le terrorisme et le l'islamisme radical, dont les œuvres analysés ici.

Si Pankaj Mishra condamne les propos d'Amis sans demi mesure, il est aussi lucide sur l'omniprésence de ces conceptions dans le monde occidental après le 11 septembre :

Such a bold and hectic display of prejudice and ignorance invites the dinner-party frivolity of Amis's genitals-centric analysis (constipation and sexual frustration) of radical Islam. But what forces us to take it seriously is not only that its author is one of our leading novelists, but also

---

<sup>24</sup> Versluys 2009, p. 158.

<sup>25</sup> Butler 2006, p. 5.

<sup>26</sup> Amis 2006.

that his clichés about non-western peoples (they are all very irrational out there) and strident belief in “Western” rationality are now commonplace in elite liberal-left as well as conservative circles in the government and media<sup>27</sup>.

Ce qui incite à prendre les propos d’Amis au sérieux, selon Mishra, ce n’est pas leur contenu trivial et diffamatoire, mais simplement leur caractère commun, et ce même parmi une élite prétendument progressiste<sup>28</sup>. Car le débat ne se limite pas au Royaume-Uni. Les faiseurs d’opinions calomnieuses que dénonce Mishra sévissent aussi, bien entendu, dans les médias américains. Christopher Hitchens, célèbre auteur et journaliste d’origine anglaise établi aux États-Unis — et ami intime d’Amis — est l’incarnation de ces « libéraux » ayant ardemment soutenu la politique de représailles de l’administration Bush après le 11 septembre<sup>29</sup>. Il est aussi un farouche défenseur du terme « islamo-fascisme » qui apparaît dans les médias après l’événement, et qui caractérise le mieux, selon lui, les préceptes de l’islamisme radical et d’Al-Qaïda plus particulièrement<sup>30</sup>. La définition du terrorisme islamiste que propose Hitchens rejoint celle d’Amis, notamment sur le thème de l’irrationalité :

Enfolded in any definition of "terrorism," it seems to me, there should be a clear finding of fundamental irrationality. Al-Qaida meets and exceeds all of these criteria, to a degree that leaves previous nihilist groups way behind. Its means, its ends, and its ideology all consist of the application of fanatical violence and violent fanaticism, and of no other things<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> Pankaj Mishra, « The Politics of Paranoia », *The Guardian*, 17 September 2006, <<http://www.theguardian.com/books/2006/sep/17/terrorism.politics>>.

<sup>28</sup> On relève une analyse similaire du paradoxe apparent qu’incarne les positions de Martin Amis dans la nouvelle introduction de l’ouvrage de Terry Eagleton, *Ideology: an Introduction* : « Not the ramblings of a British National Party thug, but the reflections of the novelist Martin Amis, leading luminary of the English metropolitan literary world » (London : Verso Books, 2007 [1991], p. x). Eagleton fait référence à des propos particulièrement outrageux attribués à Amis et cités par Daniel Soar dans la *London Review of Books* (Voir Daniel Soar, « Bile, Blood, Bilge, Mulch », *London Review of Books*, 4 July 2007, <<http://www.lrb.co.uk/v29/n01/daniel-soar/bile-blood-bilge-mulch>>).

<sup>29</sup> Voir pp. 3-5 de la présente étude. Par ailleurs, un article du *New Yorker* s’interroge sur les raisons du revirement politique de Hitchens : « What happened to Christopher Hitchens? How did a longtime columnist at *The Nation* become a contributor to the *Weekly Standard*, a supporter of President Bush in the 2004 election? [...] In a 2003 interview, Hitchens said that the events of September 11th filled him with “exhilaration.” [...] His enemies stood in two groups: first, the forces of jihad, and, second, those in “the Chomsky-Zinn-Finkelstein quarter,” as he has put it — the cohort of American leftists who seemed too ready to see the attacks as a rebuke to American imperialism » (Ian Parker, « He Knew He was Right », *The New Yorker*, 16 October 2006, <[http://www.newyorker.com/archive/2006/10/16/061016fa\\_fact\\_parker](http://www.newyorker.com/archive/2006/10/16/061016fa_fact_parker)>).

<sup>30</sup> Voir Christopher Hitchens, « Defending the Term Islamofascism », *Slate*, 22 October 2007, <[http://www.slate.com/articles/news\\_and\\_politics/fighting\\_words/2007/10/defending\\_islamofascism.html](http://www.slate.com/articles/news_and_politics/fighting_words/2007/10/defending_islamofascism.html)>.

<sup>31</sup> Christopher Hitchens, « Terrorism: Notes Toward a Definition », *Slate*, 18 November 2002, <[http://www.slate.com/articles/news\\_and\\_politics/fighting\\_words/2002/11/terrorism.html](http://www.slate.com/articles/news_and_politics/fighting_words/2002/11/terrorism.html)>.

Si Hitchens ne verse pas dans la psychanalyse de bas étage, à la différence d'Amis, son analyse n'en reprend pas moins les termes de celle de l'auteur Britannique. Il relève le pur fanatisme, selon lui, de ce nouveau type de terrorisme et le régime totalitaire que ce dernier tente d'imposer au reste de la planète. Ce type d'analyse est repris par Paul Berman, un autre partisan emblématique d'une intervention militaire dans les foyers du terrorisme, comme l'explique Maria Ryan en citant Berman :

[...] Berman came close to suggesting that Islamism had no cause at all: it was not a consequence of anything; it emerged because "millions of people have gone out of their minds and have subscribed to a pathological tendency" that could not be explained by an enlightenment rationalism of Western liberals<sup>32</sup>.

Cette lecture commune, dans les médias occidentaux, de l'islamisme comme force irrationnelle, pathologique et sans causalité, est cruciale si l'on veut comprendre le contexte d'émergence d'un corpus littéraire autour des problématiques du terrorisme islamiste. Ce discours implique deux notions essentielles et interdépendantes. La première concerne la définition de l'islamisme radical comme phénomène non causal, comme l'indique Maria Ryan au sujet de l'argumentaire de Berman : « Islamic extremism was an independent causal force in the world, not something that was caused, even in part, by Western foreign policies »<sup>33</sup>. Le constat est le même chez Hitchens, selon elle :

Hitchens argued that al Qaeda was definitely not the extreme fringe of a broader, more moderate political sensibility that emerged, in part, in opposition to US foreign Policy. For him, too, Islamism was entirely independent of US actions; al Qaeda was doing nothing more than "fighting for the right to throw acid in the face of unveiled women in Kabul and Karachi"<sup>34</sup>.

La deuxième conséquence qui découle de ce discours mais qui le détermine également, est la vision essentialiste de l'islam qu'il propose. Si aucune cause extérieure n'est identifiable dans l'émergence de l'extrémisme islamique, c'est donc que ses raisons sont à chercher dans son essence même, et ce en dehors de toute causalité historique et géopolitique. Les théories de cette vision essentialiste se trouvent énoncées dans l'article influent de Samuel

---

<sup>32</sup> Ryan 2011, p. 683. Voir aussi Paul Berman, *Terror and Liberalism*, New York: W. W. Norton, 2004, p. 122.

<sup>33</sup> Ryan 2011, p. 683.

<sup>34</sup> Ryan 2011, p. 683. Voir aussi Christopher Hitchens, « The Pursuit of Happiness Is at an End », *London Evening Standard*, 19 September 2001, *Christopher Hitchens and his Critics: Terror, Irak and the Left*, Simon Cottee and Thomas Cushman (eds), New York and London: New York University Press, 2008 p. 42.

P. Huntington, « The Clash of Civilizations ? », paru dans la revue *Foreign Affairs* en 1993<sup>35</sup>. Bien que publié quelques années avant le 11 septembre, les thèses défendues dans cet article s'avèrent particulièrement influentes parmi les penseurs médiatisés du 11 septembre favorables à une riposte militaire. L'argument majeur de l'ouvrage concerne la division culturelle et idéologique du monde en plusieurs civilisations : « The great divisions among humankind and the dominating source of conflict will be cultural. [...] The clash of civilizations will dominate global politics »<sup>36</sup>. Huntington procède dès lors à une division fondamentale et essentialiste du monde en plusieurs civilisations : la « civilisation occidentale », « la civilisation islamiste » et la « civilisation confucéenne », notamment. Huntington envisage ces civilisations comme des blocs culturels et identitaires, qui de par leurs différences fondamentales, seront amenées à s'opposer dans le futur. C'est précisément ce postulat que condamne Edward Saïd dans sa réponse aux théories de Huntington :

In fact, Huntington is an ideologist, someone who wants to make "civilizations" and "identities" into what they are not: shut-down, sealed-off entities that have been purged of the myriad currents and countercurrents that animate human history, and that over centuries have made it possible for that history not only to contain wars of religion and imperial conquest but also to be one of exchange, cross-fertilization and sharing<sup>37</sup>.

Mais cette notion de civilisation est inlassablement invoquée dans les médias occidentaux au moment de trouver une explication aux attentats du 11 septembre 2001, toujours selon Saïd : « The basic paradigm of West versus the rest (the cold war opposition reformulated) remained untouched, and this is what has persisted, often insidiously and implicitly, in discussion since the terrible events of September 11 »<sup>38</sup>. Cette approche figée et essentialiste des rapports entre l'Occident et le « reste » du monde — en l'occurrence le monde arabo-musulman — participe de la stigmatisation de l'islam et surtout l'isole entièrement de toute influence de l'extérieur :

---

<sup>35</sup> *Foreign Affairs* 72:3 (Summer 1993): pp. 22-49. L'article sera par la suite agrémenté et publié sous la forme d'un ouvrage : *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York: Simon & Schuster, 1996.

<sup>36</sup> Huntington 1993, p. 22.

<sup>37</sup> Edward Saïd, « The Clash of Ignorance », *The Nation*, 4 October 2001. <<http://www.thenation.com/article/clash-ignorance>>.

<sup>38</sup> Saïd 2001.

I recalled the incident when information on the September 11 terrorists started to come in: how they had mastered all the technical details required to inflict their homicidal evil on the World Trade Center, the Pentagon and the aircraft they had commandeered. Where does one draw the line between "Western" technology and, as Berlusconi declared, "Islam's" inability to be a part of "modernity"? [...] At some level, [...] primitive passions and sophisticated know-how converge in ways that give the lie to a fortified boundary not only between "West" and "Islam" but also between past and present, us and them...<sup>39</sup>.

Si Saïd reprend ici la terminologie de son ouvrage le plus influent, *Orientalism*<sup>40</sup> — notamment la dichotomie entre les termes « nous » et « eux »<sup>41</sup> —, c'est effectivement pour signifier que le processus dissimulé derrière le concept de choc des civilisations n'est autre que celui d'une construction essentialiste de l'altérité et de l'identité, phénomène que décrivait Saïd dans *Orientalism*.

Si, selon Saïd, l'opposition décrite par Huntington fut reprise par le discours officiel au lendemain du 11 septembre<sup>42</sup>, quelle est l'emprise de ces conceptions du terrorisme islamiste et des théories du choc des civilisations sur le domaine qui nous intéresse ici, à savoir le discours littéraire et plus particulièrement les romans américains sur la question ? Avant d'aborder l'analyse du discours sur le terrorisme dans *Falling Man*, il est déterminant de se pencher sur le long article que Don DeLillo publie seulement quelques semaines après les attentats de 2001 dans le magazine américain *Harper's*. Intitulé « In the Ruins of the Future : Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September », l'article de DeLillo est

---

<sup>39</sup> Saïd 2001.

<sup>40</sup> Edward Saïd, *Orientalism*, London: Penguin Books, 2003 (1978).

<sup>41</sup> Ces termes, selon l'usage qu'en fait Saïd, seront définis pp. 194-195 de cette étude.

<sup>42</sup> « Hence the altogether more reassuring battle orders (a crusade, good versus evil, freedom against fear, etc.) drawn out of Huntington's alleged opposition between Islam and the West, from which official discourse drew its vocabulary in the first days after the September 11 attacks » (Saïd 2001). Saïd indique par ailleurs que Huntington emprunte l'expression « choc des civilisations » à Bernard Lewis, historien ultraconservateur et auteur de l'article « The Roots of Muslim Rage » que le critique cite : « It should by now be clear that we are facing a mood and a movement far transcending the level of issues and policies and the governments that pursue them. This is no less than a clash of civilizations — the perhaps irrational but surely historic reactions of an ancient rival against our Judeo-Christian heritage, our secular present, and the worldwide expansion of both » (cité dans Edward Saïd, « The Clash of Definitions », *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000, p. 572). Pour Saïd la conception des civilisations de Huntington comme blocs identitaires est ainsi directement alignée sur celle de Lewis : « All he [Huntington] says about them [the Muslims] is that they are enraged at Western modernity, as if a billion people were but one and Western civilization were no more complicated a matter than a simple declarative sentence. But what I do want to stress is first of all how Huntington has picked up from Lewis the notion that civilizations are monolithic and homogenous, and second, how — again from Lewis — he assumes the unchanging character of the duality between "us" and "them" (Saïd 2000, p. 572). Au sujet de Bernard Lewis, voir Alain Gresh, « Bernard Lewis et le gène de l'islam », *Le Monde Diplomatique*, août 2005, <<http://www.monde-diplomatique.fr/2005/08/GRESH/12402>>.

dense et exigeant, et préfigure de multiples façons son roman à venir sur le 11 septembre, *Falling Man*.

## Entre logique civilisationnelle et irrationalité de l'islamisme radical

« In the Ruins of the Future » est divisé en huit sections qui sont, selon DeLillo, autant de facettes de l'événement intervenu quelques semaines avant la parution de l'article, et qui correspondent à la nécessité, toujours selon le romancier, d'écrire le « contre-récit » du 11 septembre : « The narrative ends in the rubble, and it is left to us to create the counter-narrative »<sup>43</sup>. DeLillo y mêle récit personnel — son neveu vit à deux pâtés de maison du World Trade Center — et réflexion politique. L'article reprend ainsi les deux pôles privilégiés dans la réaction à l'événement dans les médias. DeLillo inscrit la pluralité de l'événement et des réactions qu'il engage dans le registre et la tonalité même des différentes sections, tour à tour essai politique, témoignage, récit omniscient. L'article s'ouvre sur ce qui semble un constat très à propos des effets de la mondialisation durant les années quatre-vingt-dix, mais très vite DeLillo délaisse le contexte économique mondial comme explication potentielle des attentats :

[...] The primary target of the men who attacked the Pentagon and the World Trade Center was not the global economy. It is America that drew their fury. It is the high gloss of our modernity. It is the thrust of our technology. It is our perceived godlessness. It is the blunt force of our foreign policy. It is the power of American culture to penetrate every wall, home, life, and mind<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> DeLillo 2001, p. 34. Cette notion de « contre-récit » du 11 septembre est plus ambiguë qu'elle ne paraît de prime abord. En effet, il ne semble pas impliquer un « contre-récit » historique des circonstances ayant conduit à l'événement — par opposition au discours dominant sur le 11 septembre et l'islamisme radical. Il faut peut-être entendre ce « contre-récit » comme l'investissement du « monde » créé par l'événement, selon le sens que lui confère l'auteur dans la première phrase de *Falling Man* (voir pp. 141-142 de la présente étude). Un monde propre à l'événement, à la fois circonscrit spatialement et historiquement, et composé des objets dispersés par l'effondrement des tours — documents, chaussures abandonnées, mouchoirs de protection contre la fumée — que DeLillo oppose au spectacle inassimilable des attentats : « These are among the smaller objects and more marginal stories in the sifted ruins of the day. We need them, even the common tools of the terrorists, to set against the massive spectacle that continues to seem unmanageable, too powerful a thing to set into our frame of practiced response » (DeLillo 2001, p. 35).

<sup>44</sup> DeLillo 2001, p. 33.



Plutôt que de raisons économiques ou géopolitiques, DeLillo identifie donc « l'Amérique », en tant qu'identité culturelle et bloc monolithique, comme motif d'attaque des terroristes. Comme les autres commentateurs, précédemment cités, DeLillo semble donc privilégier l'opposition culturelle ou civilisationnelle à l'analyse géopolitique, ce qu'il confirme rapidement dans la suite de l'article : « The sense of disarticulation we hear in the term "Us and Them" has never been so striking, at either end »<sup>45</sup>. L'utilisation des guillemets et des majuscules dans la formule « Us and Them » suggère que DeLillo emprunte sciemment ce concept à Edward Saïd, et ce en dépit de ses connotations orientalistes.

Alors, qu'est-ce que l'utilisation de ce terme connoté révèle de la vision du terrorisme islamiste que l'auteur exprime dans cet article ? Précisément le fait qu'après le 11 septembre, l'islamisme radical — bien que n'étant jamais explicitement nommé dans l'article — ne peut être évoqué selon un grille d'analyse géopolitique conventionnelle, que sa logique dépasse un contexte socio-économique mondial, et qu'il est une force absolument autonome et irrationnelle :

We can tell ourselves that whatever we've done to inspire bitterness, distrust, and rancor, it was not so damnable as to bring this day down on our heads. But there is no logic in apocalypse. They have gone beyond the bounds of passionate payback. This is heaven and hell, a sense of armed martyrdom as the surpassing drama of human experience<sup>46</sup>.

Ainsi, pour DeLillo, la logique comparative n'est plus opérante avec l'irruption du 11 septembre. Envisager l'événement comme une riposte à l'attitude et à la politique étrangère des États-Unis — qu'il apparaisse justifié ou injustifié — est hors propos, car l'islamisme radical ne répond, selon lui, que de sa propre irrationalité. Cette analyse aura, nous le verrons, des conséquences évidentes sur la représentation du terrorisme dans *Falling Man*. DeLillo semble adhérer sans heurts à la théorie du choc des civilisations qu'il articule lui aussi temporellement : « The terrorists of September 11 want to bring back the past », faisant écho aux propos d'Amis. Le paradigme technologique est, selon lui, ce qui distingue culturellement et radicalement les deux « civilisations », et qui s'articule là encore en termes spatio-temporels :

---

<sup>45</sup> DeLillo 2001, p. 34.

<sup>46</sup> DeLillo 2001, p. 34. Notons que la dichotomie « Us and Them » s'articule dans la prose même de l'auteur, comme le montre ce passage, et dans l'utilisation des pronoms « we » et « they » en début de phrase.

Technology is our fate, our truth. It is what we mean when we call ourselves the only superpower on the planet. The materials and methods we devise make it possible for us to claim our future. [...] But whatever great skeins of technology lie ahead, ever more complex, connective, precise, micro-fractional, the future has yielded, for now, to medieval expedience, to the old slow furies of cutthroat religion<sup>47</sup>.

La comparaison médiévale, sorte d'alternative à l'analogie fasciste de Hitchens, et qui rappelle plus spécifiquement les divagations historiques d'Amis<sup>48</sup>, relève plus du symbole décontextualisé d'un passé anachronique que de l'opération d'« accusation nationale comparée » qu'évoque Bruce Robbins<sup>49</sup>. Présente également chez Amis, cette analogie ne comporte d'autre intérêt que de souligner la nature fondamentalement étrangère des préceptes de l'islamisme radical, et des barrières inamovibles qui se dressent entre lui et un occident que DeLillo décrit comme orienté vers le futur.

La question de la technologie concentre donc la nature irréconciliable du conflit qui oppose ces deux forces — d'un côté la puissance américaine orientée vers l'avenir, selon son paradigme technologique, de l'autre le terrorisme islamiste tourné vers le passé dans son refus de cette même technologie<sup>50</sup>. Il est ainsi étonnant de voir DeLillo embrasser le mythe technologique du capitalisme avancé, comme possibilité de futur utopique, lui qui semble pourtant obnubilé par la force totalisante du capitalisme mondial, comme le résume Joseph M. Conte au sujet des romans précédents de l'auteur :

DeLillo has returned throughout his career to treat the corrosively totalizing force of global capital from his first novel, *Americana* (1971), to the concluding movement of his masterwork *Underworld*. As a corollary to this indictment, he casts a cold eye on the dystopian promises of mass media and technocracy in *White Noise* (1985). Numerous critics have observed the prominence in such novels as *Players*, *The Names* (1982), and *Mao II* of irruptive acts of terrorism in resistance to the cultural and political hegemony of the West<sup>51</sup>.

---

<sup>47</sup> DeLillo 2001, p. 37. Notons que DeLillo fait preuve d'une vision dialectique qui semble en partie lui échapper lorsqu'il évoque la technologie des terroristes : « It is their technology that marks our moments, the small lethal devices, the remote-control detonators they fashion out of radios, or the larger technology they borrow from us, passenger jets that become manned missiles » (Don DeLillo 2001, p. 38). Cette dernière remarque fait écho au paradoxe mis en lumière par Saïd précédemment cité. Voir p. 183 de la présente étude.

<sup>48</sup> Voir p. 180 de la présente étude.

<sup>49</sup> Au sujet de la notion de « mise en accusation nationale comparée », nous renvoyons à l'article de Bruce Robbins « Comparative National Blaming » (voir pp. 164-165 de la présente étude). Le terme comparatif « islamo-fascisme » de Christopher Hitchens y est par ailleurs évoqué.

<sup>50</sup> Pour une approche alternative de cette dichotomie, voir Craig Calhoun, Paul Price et Ashley Timmer (eds), « Introduction », *Understanding September 11*, New York: The New Press, 2002, p. 6.

<sup>51</sup> Joseph M. Conte, « Don DeLillo's *Falling Man* and the Age of Terror », *Modern Fiction Studies* 57:3 (Fall 2011): p. 560.

La lecture de « In the Ruins of the Future » est déterminante car elle permet d'identifier que la mise en cause du capitalisme mondial — même latente — chez DeLillo, laisse place après le 11 septembre à une condamnation sans appel de l'islamisme radical et qui semble se substituer à toute lecture causale de ces deux phénomènes. DeLillo écrit ainsi :

Two forces in the world, past and future. With the end of Communism, the ideas and principles of modern democracy were seen clearly to prevail, whatever the inequalities of the system itself. This is still the case. But now there is a global theocratic state, unboundaried and floating and so obsolete it must depend on suicidal fervor to gain its aims<sup>52</sup>.

Il n'est pas aisé de déterminer dans quelle mesure DeLillo s'identifie ici avec les principes de la démocratie moderne qu'il décrit, mais ses réserves quant à ce modèle — les inégalités qui lui sont constitutives — semblent pourtant faire figure d'approbation implicite face à l'émergence d'un système qui lui est radicalement opposé et bien plus menaçant selon l'auteur<sup>53</sup>. Ainsi, ce qui frappe à la lecture de l'article, c'est que si le terrorisme était présenté, dans les précédents romans de DeLillo, comme un acte de résistance à l'hégémonie occidentale, cette causalité semble avoir disparu du discours de l'auteur. C'est précisément ce qui rapproche le discours de DeLillo dans cet article de celui de Huntington et de ses conceptions civilisationnelles. En ce sens, le romancier renonce à une approche dialectique du terrorisme dans un contexte géopolitique, pour affirmer la totale indépendance de cet « état théocratique mondial ». Ou plutôt, ce que suggère DeLillo, c'est que le rapport dialectique entre « notre » monde et le « leur », pour reprendre sa terminologie, s'est inversé. Le monde occidental n'est plus l'agent de la « contamination », il la subit au contraire : « Our world, parts of our world, have crumbled into theirs, which means we are living in a place of danger and rage »<sup>54</sup>. Le rapport de domination mondiale, semble donc s'être inversé selon l'auteur, et ce de par le régime de terreur imposé par l'islamisme radical, qui n'est pas présenté comme étant la conséquence de l'hégémonie occidentale.

---

<sup>52</sup> DeLillo 2001, p. 40.

<sup>53</sup> De la même manière, le lecteur est désorienté lorsque DeLillo s'attache à défendre la cause des manifestants altermondialistes dont les aspirations sont là aussi mises en totale opposition avec celles des terroristes : « The protesters in Genoa, Prague, Seattle, and other cities want to decelerate the global momentum that seemed to be driving unthinkingly toward a landscape of a consumer-robots and social instability, with the chance of self-determination probably diminishing for most people in most countries » (DeLillo 2001, p. 33).

<sup>54</sup> DeLillo 2001, p. 33.

Il convient alors de s'interroger sur la manière dont s'articulent ces conceptions complexes et ambiguës du terrorisme et de l'islamisme radical dans *Falling Man*.

## **Pénétration de la terreur**

La séparation relativement artificielle de notre analyse de *Falling Man* en deux parties nous a permis d'identifier, dans le premier chapitre de cette étude, l'emprise du paradigme traumatique sur le protagoniste du roman, Keith Neudecker<sup>55</sup>. La puissance de l'expérience traumatique est telle, chez Keith, qu'elle le lui est inaccessible. La conséquence de ce phénomène est l'impossibilité pour le personnage de donner une signification à son expérience et de la resituer dans un contexte plus large. Comme nous l'avons évoqué, la structure syntaxique du récit, et plus particulièrement celle des passages offrant une focalisation sur Keith, rendent compte de la circularité des symptômes post-traumatiques et de l'absence de signification qui les caractérise. Si cette représentation du traumatisme constitue à elle seule un discours sur le 11 septembre, comme nous le soutenons, il n'est pas le seul présent dans le roman.

L'impossibilité pour Keith d'exprimer un discours cohérent sur son expérience du 11 septembre conduit à l'absence d'une mise en contexte de l'événement et au resserrement spatio-temporel que façonne le roman<sup>56</sup>. Alors, si DeLillo assimile, dans « In the Ruins of the Future », l'islam radical à cet « état théocratique mondial » inévitable et à la menace terroriste permanente qu'il instaure, comment se manifeste ce régime de la terreur dans le périmètre — psychique et spatial — resserré que propose *Falling Man* ? Précisément dans sa force de pénétration et d'occupation psychique.

Ainsi, à la force de pénétration de la civilisation occidentale et / ou du modèle américain doit être substituée à présent la puissance pénétrante de la menace terroriste, comme l'exprime DeLillo: « Terror's response is a narrative that has been developing over years, only now becoming inescapable. It is our lives and minds that are occupied now »<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Voir pp. 124-142 de la présente étude.

<sup>56</sup> Voir plus particulièrement pp. 141-142 de la présente étude.

<sup>57</sup> DeLillo 2001, p. 33.

(notons que l'utilisation du terme « réponse » suggère qu'à ce stade la réflexion de l'auteur se fait plutôt en termes dialectiques). Le romancier écrit encore :

There is fear of other kinds of terrorism, the prospect that biological and chemical weapons will contaminate the air we breathe and the water we drink. There wasn't much concern about this after earlier terrorist acts. This time we are trying to name the future, not in our normally hopeful way but guided by dread. What has already happened is sufficient to affect the air around us, psychologically<sup>58</sup>.

Si Keith est l'incarnation de l'expérience traumatique dans le roman, c'est son épouse, Lianne, qui se fait le réceptacle de cette pénétration — quasi sensorielle — de la « terreur » — le terme « terror » utilisé par DeLillo est étrangement identique à celui prisé par l'administration Bush dans son slogan « war on terrorism ». Dans les jours qui suivent le 11 septembre, et le retour de son mari rescapé au domicile familial, Lianne absorbe de façon quasi frénétique les informations relatives à l'événement : « She read everything they wrote about the attacks. [...] She read stories in newspapers until she had to force herself to stop. [...] She read newspaper profiles of the dead » (*FM* 67-68). Cette curiosité exacerbée pour l'événement semble faire écho à ce que Lianne perçoit comme une prolifération de signes consécutive au 11 septembre : « Everything seemed to mean something. Their lives were in transition and she looked for signs. Even when she was barely aware of an incident it came to mind later, with meaning attached [...] » (*FM* 67). Le narrateur demeure énigmatique quant à ce que cette prolifération de signes désigne et ce qu'elle implique, mais celle-ci rappelle les « petits objets » que DeLillo énumère dans l'article et qui sont nécessaires, selon lui, à l'écriture du « contre-récit » de l'événement<sup>59</sup>.

La répétition du fragment syntaxique « she read » à plusieurs reprises et à intervalles réguliers suggère le pouvoir de fascination qu'exerce l'événement sur Lianne tout autant que sa passivité, ou, plutôt, indique le filtrage de son expérience de l'événement : elle lit ce que les autres écrivent sur le 11 septembre. La récurrence de cet énoncé, dans des formes variables mais similaires, vient régulièrement interrompre un passage étonnant dans lequel le narrateur, alors en focalisation interne sur Lianne, fait part de l'irritation croissante qu'éprouve cette dernière envers une musique orientale provenant d'un appartement situé

---

<sup>58</sup> DeLillo 2001, p. 39

<sup>59</sup> Voir p. 185 de la présente étude.

à l'étage inférieur. La diffusion de cette musique prend des airs menaçants et provoque chez Lianne une réaction pour le moins hostile envers Elena, la locataire :

Maybe Elena was Greek, she thought. But the music wasn't Greek. She was hearing another set of traditions, Middle Eastern, North African, Bedouin songs perhaps or Sufi dances, music located in Islamic tradition, and she thought of knocking on the door and saying something (FM 67).

Bien que l'origine de la musique ne soit pas précisément identifiable pour Lianne, ses seules tonalités traditionnelles et son assimilation par le personnage à la culture islamique la rendent intolérable aux oreilles de Lianne. La musique devient alors le symbole de la menace latente qui envahit le foyer américain après le 11 septembre. Mais à la différence du risque introduit dans les romans précédents — notamment dans *A Day at the Beach*<sup>60</sup> — cette menace est ici identifiée culturellement. La réaction de Lianne, est alors celle de l'autre bord, de l'adversaire, ou de l'ennemi attaqué :

She thought she might adopt a posture of fake civility, as a tactic, a means of answering one offense with another. [...] She wanted to knock on the door and say something to Elena. Ask her what the point is. Adopt a posture. This is retaliation in itself. Ask her why she's playing this particular music at this highly sensitive time. (FM 68)

La tonalité accusatrice qu'adopte Lianne, intérieurement, est une réponse à l'agression que constitue la diffusion de cette musique, dans une période que Lianne considère sensible. DeLillo orchestre donc l'opposition culturelle au niveau le plus banal, celui du voisinage. Mais c'est ce que, selon lui, le 11 septembre rend visible : la sensation primaire d'être assiégée par la terreur. Ce que Lianne identifie dans cette musique, c'est ce bloc monolithique de l'islam et des pays musulmans, qui, selon Edward Saïd, constitue la source d'une approche civilisationnelle des questions géopolitiques particulièrement visible dans les théories de Samuel P. Huntington<sup>61</sup>. Ce qu'entend Lianne dans cette musique, c'est la menace de l'islam qui s'infiltré jusque dans sa chambre alors qu'elle, Lianne, cherche le sommeil. Elena, la voisine, devient alors l'incarnation de cet ensemble uniforme : « They're the ones who think alike, talk alike, eat the same food at the same time. She knew this wasn't true. Say the same prayers, word for word, in the same prayer stance, day and night,

---

<sup>60</sup> Voir pp. 77-79 de la présente étude.

<sup>61</sup> Voir pp. 183-184 de la présente étude.

following the arc of sun and moon » (*FM 68*). La répétition incantatoire de certains mots tend à renforcer l'hostilité des paroles énoncées. Il est également intéressant de noter le glissement grammatical que la suite du passage précédent révèle ici, et la transition de la troisième personne du singulier à la forme pluriel, que révèle la focalisation sur Lianne. Elena se transforme rapidement en « eux » selon l'animosité croissante de Lianne. Mais ses propos sont complexifiés par la conscience qu'a le personnage de l'irrationalité de ces mêmes propos — « She knew this wasn't true ». De la même façon, Lianne met au point une stratégie afin de faire part de son irritation à Elena sans en révéler les motifs. Lianne se parle ainsi à elle-même :

Knock on the door. Adopt a posture. Mention the noise as noise. Knock on the door, mention the noise, use the open pretense of civility and calm, the parody of fellow-tenant courtesy that every tenant sees as such, and gently mention the noise. But the noise only as noise. Knock on the door, mention the noise, adopt a posture of suave calm, openly phony, and do not allude to the underlying theme of a certain kind of music as a certain form political and religious statement, now of all times. Work gradually into the language of aggrieved tenancy. Ask her if she rents or owns. (*FM 69*)

Ce passage est ambigu pour plusieurs raisons. Là encore, la structure répétitive suggère la nervosité de Lianne, mais la volonté de la contrôler. La puissance du caractère menaçant de la musique qui parvient de l'appartement d'Elena devient alors un simple « bruit » dont le caractère intrusif est rendu par la répétition du mot « noise ». Mais le caractère menaçant de la musique conduit Lianne à élaborer une riposte, dont l'aspect manipulateur n'est pas dissimulé au lecteur mais au contraire révélé avec cynisme dans toutes ses nuances — « adopt a posture of suave calm, openly phony », « Work gradually into the language of aggrieved tenancy ». Le vocabulaire choisi — « calm », « civility », « gently » indique l'artificialité de la démarche de Lianne et renforce, par effet inverse, la tension et l'agressivité qui l'animent.

DeLillo choisit donc délibérément de donner accès à un niveau d'intériorité qui ne montre pas son personnage sous son meilleur jour. Mais quelle est la signification de cet accès — apparemment neutre — à l'intériorité de Lianne et à ses stratagèmes de représailles ? La réaction de Lianne semble au mieux disproportionnée, au pire immorale — rien ne justifie dans la diffusion de cette musique, une telle hostilité, et volonté, d'en découdre. Mais c'est bien ce qu'exprime ce passage, et, ce, au delà de toute morale : dans le climat de terreur dans lequel sont plongés les États-Unis, le désir de riposte est partout

présent et sous-jacent. L'hostilité amène l'hostilité, et la riposte semble presque naturelle, suggère DeLillo dans ce passage. Mais il est essentiel de comprendre que cette causalité, ou rapport dialectique, se produit au niveau symbolique et qu'il n'a aucune justification dans la réalité matérielle — la musique orientale qu'écoute la voisine de Lianne ne représente en soi ni une provocation, ni une preuve d'appartenance au camp « ennemi ». L'assimilation de cette musique à un signe d'hostilité est le résultat de son association, par Lianne, à des origines islamiques ou arabes — il est difficile de mettre un terme précis sur la somme de ces origines — et l'identité culturelle dont elle est porteuse. La tension présente chez Lianne ne se produit qu'en rapport avec ce « tout » homogène, symbolique et abstrait que représente la culture arabo-musulmane à ses yeux. Ainsi la pénétration de la terreur que décrit DeLillo est avant tout la pénétration — dans ce cas à l'échelle domestique — des conceptions culturelles et identitaires de l'islam véhiculées dans la théorie du choc des civilisations. La musique d'Elena ne devient hostile pour Lianne qu'en référence implicite à ces conceptions qui ont pour conséquence la désignation du monde arabo-musulman comme intrinsèquement menaçant.

L'interruption régulière du passage par l'insertion de l'énoncé « She read [...] », signalée plus haut, est aussi éclairante quant au processus en cours. L'assimilation, par Lianne, de la musique entendue chez sa voisine, à la culture et à l'identité musulmane dans son ensemble se produit dans un contexte où l'influence médiatique est à son comble. Les informations ingurgitées par Lianne sont le relai, ou l'origine peut-être, de la désignation de l'islam comme menace majeure et omniprésente pesant sur l'Occident<sup>62</sup>. Mais DeLillo se refuse à toute prise de position sur ce processus, il n'en répercute que les effets, sans même les déplorer. Ce qui semble primer dans le roman, c'est le niveau symbolique de la menace islamiste et terroriste — puisque ces deux entités y forment un tout — et son incrustation dans le monde réel. Et c'est peut-être là ce qui nourrit cette réflexion de DeLillo dans « In the Ruins of the Future » : « This catastrophic event changes the way we think and act,

---

<sup>62</sup> À ce sujet, Pankaj Mishra reproche aux auteurs, Amis et DeLillo en tête, d'avoir recours à un journalisme partisan et stigmatisant à l'égard de l'islam pour constituer leurs personnages de djihadiste : « Assembled from jihad-mongering journalism and propaganda videos and websites, their identikit terrorists make Conrad's witheringly evoked revolutionaries in *The Secret Agent* and *Under Western Eyes* look multidimensional » (Mishra 2007).



moment to moment, week to week, for unknown weeks and months to come, and steely years »<sup>63</sup>.

Le point culminant de cette sorte d'intrigue secondaire, qui revient à plusieurs reprises, est la rencontre actuelle entre Lianne et Elena, lorsque, à bout de nerfs et d'arguments, Lianne gifle Elena sur le pas sa porte. Elena rétorque par un coup de poing manqué qui atterrit sur l'arrête de la porte. La violence physique qui surgit à ce moment-là est la concrétisation de la violence symbolique à l'œuvre dans l'hostilité culturelle et identitaire qui s'exprime chez Lianne. Mais cet acte de concrétisation est biaisé car Elena paye d'une gifle le prix de son inconsistance avec la menace qu'elle est censée incarner aux yeux de Lianne. Aux questionnements accusatoires de Lianne concernant la musique qu'elle diffuse, Elena répond inlassablement : « It gives you peace » (*FM 120*). La menace symbolique, présente dans la musique, se trouve infirmée par le calme dont fait preuve Elena. Ce passage demeure ambigu — comme beaucoup d'autres dans le roman — quant à la signification qu'il donne à cette intrusion de la terreur dans la texture du quotidien des personnages. L'influence médiatique implicite sur Lianne ne semble pas susciter la critique de DeLillo, ni même la distanciation du narrateur envers elle. DeLillo se cantonne simplement à rendre visibles les mécanismes de cette intrusion, telle qu'elle est vécue par Lianne, dans la sphère domestique et les perturbations et incohérences qu'elle produit. Nous reviendrons sur cette dimension symbolique du terrorisme lorsque nous aborderons le personnage de djihadiste brossé par DeLillo et les conceptions qui la sous-tendent.

Cette pénétration de la terreur, et la riposte qu'elle entraîne à l'échelle de Lianne, se produit également de façon plus latente et indirecte. Lianne est animatrice d'un groupe pour personnes atteintes de la maladie d'Alzheimer. Durant les séances qu'elle anime, Lianne organise des activités dont le but est la stimulation intellectuelle des malades. Elle les invite à témoigner sur divers sujets, et alors qu'elle analyse leur réponse au 11 septembre, Lianne indique qu'aucun ne fait allusion aux terroristes. Elle tente alors de stimuler leur réaction sur la question, et obtient en retour ce témoignage d'une patiente, Anna C., au sujet d'un pompier mort dans l'une des tours :

If he has a heart attack, we blame him. Eats, overeats, no exercise, no common sense. That's what I told the wife. Or he dies of cancer. Smoke and couldn't stop. That was Mike. If it's

---

<sup>63</sup> DeLillo 2001, p. 33.

cancer, then it's lung cancer and we blame him. But this, what happened, it's way too big, it's outside someplace, on the other side of the world. You can't get to these people or even see them in their pictures in the paper. You can see their faces but what does it mean? Means nothing to call them names. I'm a name-caller from before I was born. Do I know what to call these people? (FM 64)

On reconnaît dans les paroles d'Anna le discours commun sur l'apparente absence de causalité dans la mort arbitraire des occupants du World Trade Center le 11 septembre 2001<sup>64</sup>. Mais ce discours fait place très vite à un autre, disons plus complexe à première vue, sur l'impossibilité d'accéder mentalement aux origines du terrorisme. Ce que déplore ici le personnage d'Anna, ce n'est pas l'impossibilité de tracer une ligne causale expliquant l'origine des attentats, mais plutôt la simple incapacité de qualifier un monde absolument inconnu. L'utilisation de la forme indéfinie pluriel, présente dans « these people », « them », « theirs », suggère la présence d'un Autre non identifiable et radicalement étranger : « You can't get to these people ». Là encore, trouver un terme pour définir le groupe humain auquel Anna fait référence est une entreprise périlleuse, mais l'on peut imaginer qu'il dépasse la simple référence aux terroristes en cause dans les attentats du 11 septembre 2001. Anna reprend ainsi à son compte une conception identitaire d'un conflit rendu soudainement visible par les attentats. Ce « eux » ou « leurs » se distingue d'un « nous » et « notre » implicite et non énoncé. Selon Edward Saïd, la distinction entre un « eux » et un « nous » qui caractérise le phénomène d'« orientalisme » dans les sociétés coloniales se définit par l'opposition, selon le point de vue occidental, entre la force de l'Occident et la faiblesse de l'Orient :

Orientalism can also express the strength of the West and the Orient's weakness – as seen by the West. Such strength and such weakness are as intrinsic to Orientalism as they are to any view that divides the world into large general divisions, entities that coexist in a state of tension produced by what is believed to be radical difference<sup>65</sup>.

L'émergence de l'extrémisme islamiste semble, de prime abord, redéfinir la nature du rapport dualiste entre Occident et Orient, tel que le définit Saïd. Ce que Saïd nomme « Orient », entendu à présent sous la forme de monde islamique, semble doté d'une force symbolique nouvelle qui menace la domination de l'Occident, ce qui inverse en apparence le

---

<sup>64</sup> Voir pp. 140-141 de la présente étude.

<sup>65</sup> Saïd 2003 (1978), p. 45.

rapport de force. Mais ce qui est préservé de ce rapport initial, c'est que la nouvelle force supposée du monde islamique — le terrorisme ou djihadisme — est déployée au service d'une cause fondamentalement incompréhensible, irrationnelle et étrangère. Ce qu'expriment les propos d'Anna, c'est la différence radicale entre « ces gens » et la civilisation occidentale qu'elle leur oppose implicitement. Pour elle, les visages des terroristes ne signifient rien, avant tout parce qu'ils sont culturellement trop éloignés, et parce que leurs actes et croyances ne répondent d'aucune logique apparente<sup>66</sup>. Mais cet éloignement et cette incompréhension sont tels qu'ils semblent remettre en cause l'humanité même des terroristes, et par là, de la civilisation à laquelle ils sont rattachés : « What do you call these people ? », s'interroge Anna. C'est là la grande question que posait Saïd dans *Orientalism*, celle de l'hostilité inhérente à la division culturelle de l'humanité :

Can one divide human reality, as indeed human reality seems to be genuinely divided into clearly different cultures, histories, traditions, societies, even races, and survive the consequences humanly? By surviving the consequences humanly, I mean to ask whether there is any way of avoiding the hostility expressed by the division, say, of men into "us" (Westerners) and "they" (Orientals)<sup>67</sup>.

La menace permanente introduite par l'extrémisme islamiste, décrite par DeLillo, semble évacuer la question de l'hostilité — et la possibilité ou non de l'éviter — inhérente à la division culturelle de l'Occident et de « l'Orient » que la théorie du choc des civilisations remet au goût du jour. En effet, l'hostilité dont fait preuve le monde islamique envers l'Occident, et les États-Unis plus particulièrement, ne peut entraîner en retour que les représailles de l'Occident selon un mécanisme d'auto-défense qui est, lui aussi, implicite dans cette articulation des conflits mondiaux, et qui fait écho à la politique interventionniste de l'administration Bush au lendemain des attentats et à l'agonisme qui le sous-tend<sup>68</sup>. Là encore, la réaction de Lianne vient confirmer ce processus représenté dans le roman : « Lianne suspected what this was. It was a response defined in terms of revenge and she welcomed this, the small intimate wish, however useless in a hellstorm » (*FM* 64). Comme

---

<sup>66</sup> Ce témoignage fait écho aux théories — d'inspiration lévinassienne — de Judith Butler sur la représentation du visage des terroristes dans les médias. Voir pp. 161-162.

<sup>67</sup> Saïd 2003 (1978), p. 45.

<sup>68</sup> En exposant ainsi la lutte entre l'islamisme radical et le modèle américain, DeLillo n'en révèle pas moins les préoccupations agonistes américaines, éludées par de nombreux critiques et écrivains, à l'image d'Amis. Voir p. 178 de la présente étude.

dans le cas de la gifle donnée à sa voisine, la réaction de Lianne est livrée de façon brute, sans intervention du narrateur dans la focalisation sur le personnage. Mais c'est cette apparente neutralité qui est problématique, car rien ne vient contredire ni les propos de Anna, ni la focalisation neutre sur Lianne. En ce sens l'hostilité croissante que décrit DeLillo est justifiée, ou justifiable, par le climat de terreur accrue qui contamine la sphère privée et la texture du quotidien. Le roman ne suggère pas ainsi la nécessité de désamorcer ce processus. DeLillo le livre tel quel au lecteur, mais mis en parallèle avec le point de vue de son article « In the Ruins of the Future », la neutralité prétendue du roman s'apparente plutôt à une représentation des théories d'oppositions civilisationnelles auxquelles DeLillo lui-même semble adhérer.

Ce que propose *Falling Man* en guise de désamorçage de l'hostilité croissante qui s'incarne chez Lianne, c'est la juxtaposition du pouvoir de fascination qu'exerce la question du terrorisme et de l'islam chez elle. Le narrateur nous indique que Lianne a étudié l'histoire de l'art et les langues et qu'elle a effectué un voyage de fin d'études au Caire. Il nous fait part, en focalisation interne sur le personnage, de ses souvenirs d'un « festival » dans les rues du Caire, où Lianne se retrouve isolée parmi la foule locale et fait elle-même l'expérience de l'altérité culturelle :

She became her face and features, her skin color, a white person, white her fundamental meaning, her state of being. This is who she was, not really but at the same time yes, exactly, why not. She was privileged, detached, self-involved, white. It was there in her face, educated, unknowing, scared. She felt all the bitter truth that stereotypes contain. (*FM* 184-185)

Ce passage est une fois de plus ambigu, au sens où il fait état des préjugés identitaires qui ostracisent Lianne, mais en affirme malgré tout le bien-fondé — « She felt all the bitter truth that stereotypes contain ». Il constitue donc un renversement seulement partiel du discours sur l'altérité de la civilisation islamique que le roman véhicule, car il maintient un discours identitaire, même si, dans ce cas précis, inversé. Lianne fait l'expérience de son assimilation à un bloc culturel qu'elle subit, mais qu'elle perçoit aussi comme inévitable. La possibilité de se mettre dans la peau de l'Autre culmine, nous le verrons, dans la focalisation du narrateur sur le personnage du terroriste, mais elle parsème le roman dans son ensemble. Vers la fin du roman, le narrateur nous informe — une fois de plus en focalisation interne sur Lianne — de l'intérêt de certains New-Yorkais pour la question de l'islam :

People were reading the Koran. She knew three people doing this. She'd talked to two and knew of another. They'd bought English-language editions of the Koran and were trying earnestly to learn something, find something that might help them think more deeply into the question of Islam. (FM 231).

Il est explicité ici que les New-Yorkais font soudainement preuve de curiosité envers le Coran en réponse aux attentats de 2001. Mais la tentative de comprendre ou d'expliquer le 11 septembre selon le contenu même des textes coraniques s'avère une entreprise vaine, comme l'explique Slavoj Žižek :

In the days after September 11, the media reported that not only English translations of the Koran but also books about Islam and Arab culture in general became instant best-sellers: people wanted to understand what Islam is, and it is safe to surmise that the vast majority of those who wanted to understand Islam were not anti-Arab racists, but people eager to give Islam a chance, to get a feel for it, to experience it from the inside, and thus to redeem it — their desire was to convince themselves that Islam is a great spiritual force which cannot be blamed for the terrorist crimes. Sympathetic as this attitude may be (and what can be ethically more appealing than, in the midst of a violent confrontation, trying to put oneself inside the opponent's mind, and thus to relativize one's own standpoint?), it remains a gesture of ideological mystification *par excellence*: probing into different cultural traditions is precisely *not* the way to grasp the political dynamics which led to the September 11 attacks<sup>69</sup>.

DeLillo relate donc un phénomène réel, si l'on en croit les propos de Žižek et l'explosion des ventes d'exemplaires du Coran après le 11 septembre qu'il évoque. Si les raisons éthiques, évoquées par Žižek, à l'origine de ce phénomène ne sont pas directement présentes dans le texte, il n'en demeure pas moins que cet intérêt pour la culture arabo-musulmane constitue un certain contrepoids, dans le roman, à l'hostilité latente et croissante qui s'incarne chez Lianne. Mais chercher des explications au 11 septembre dans l'essence même de l'islam — ou, au contraire, vanter ses mérites comme « force spirituelle » — est une entreprise vaine, nous dit Žižek, car elle oblitère les « dynamiques politiques » véritablement à l'origine de l'événement. Qu'il exprime l'hostilité xénophobe et paranoïaque de Lianne, ou qu'il suggère un intérêt « sincère » pour les questions de l'islam, DeLillo maintient dans les deux cas la question identitaire comme corrélat de l'intrusion de la terreur dans la sphère domestique américaine, et surtout comme angle de vue privilégié sur le 11 septembre, ses causes et conséquences. Toujours selon Žižek, cette perspective révèle, tout autant qu'elle l'explique, le discours commun paranoïaque relatif à la vulnérabilité

---

<sup>69</sup> Žižek 2002, pp. 33-34.

prétendue de l'Occident face à une menace extérieure et irrationnelle permanente qui serait rendue soudainement visible avec le 11 septembre :

It is the awareness that we live in an insulated artificial universe which generates the notion that some ominous agent is threatening us all the time with total destruction. In this paranoiac perspective, the terrorists are turned into an irrational abstract agency — abstract in the Hegelian sense of subtracted from the concrete socio-ideological network which gave birth to it<sup>70</sup>.

Si le vocabulaire de Žižek diffère de celui de Saïd, précédemment cité, il n'en revient pas moins au même constat, cette fois appliqué au contexte spécifique de l'après-11 septembre. Ce qui pousse les Américains à lire le Coran après le 11 septembre, c'est l'idée d'une essence de l'islam qui expliquerait à elle seule l'origine des attentats et de la terreur qui s'empare de l'Occident. C'est ce prisme identitaire et culturel qui fausse les termes du débat, toujours selon Žižek :

Every explanation which evokes social circumstances is dismissed as covert justification of terror, and every particular entity is evoked only in a negative way: the terrorists betray the true spirit of Islam, they do not express the interests and hopes of the poor Arab masses...<sup>71</sup>.

Žižek dénonce les termes mêmes du débat et leur utilisation dans les deux sens — celui qui accuse l'islam et celui qui le disculpe. Il conclut sa démonstration sur un exemple volontairement cynique et provocateur dans le style qui le caractérise :

When, in October 2001, the Italian Prime Minister, Silvio Berlusconi, made his famous “slip of the tongue” and, to the consternation of Western liberals, claimed that human rights and freedoms emerged from the Christian tradition, which is clearly superior to Islam, his stance was, in a way much more to the point than other leaders’ disgustingly patronizing liberal respect for the Other’s spiritual depth<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> Žižek 2002, p. 33. Žižek fait référence ici à la notion d'abstraction, non pas au sens commun où on l'entend aujourd'hui — celui de la théorisation et du monde des idées — mais selon les conceptions de Hegel qui envisage la notion d'abstraction selon la séparation d'un phénomène des éléments qui lui donne naissance. Dans ce sens, évoquer le terrorisme comme s'il « s'auto-générait » revient à l'envisager comme une abstraction au sens hégélien.

<sup>71</sup> Žižek 2002, p. 33.

<sup>72</sup> Žižek 2002, p. 34.

Žižek n’embrasse pas, bien entendu, le point de vue de Berlusconi, mais il suggère la dualité inhérente au discours identitaire — présent chez les autres dirigeants politiques<sup>73</sup> — et l’impasse faite sur les processus géopolitiques à l’origine des attentats et de la montée de l’islamisme radical plus généralement. Cette dualité — entre la création d’un Autre culturel et identitaire et la tentative de désamorcer la stigmatisation dont il est victime — appartient à la seule et même logique, et se trouve parfaitement illustrée dans *Falling Man*. Si DeLillo propose une vision en apparence complexe de l’islam, à travers la profondeur impénétrable qu’il incarne aux yeux des personnages, il ne l’identifie pas moins comme la source de la terreur à présent inévitable dans le quotidien des Américains. La question de la complicité de l’auteur avec le processus qu’il décrit se pose alors. Dans un article consacré au roman de DeLillo, *Mao II*<sup>74</sup>, Richard Hardack pose, à ce propos, une question similaire. Selon Hardack, DeLillo propose une notion complexifiée de l’étranger dans le roman à travers l’opposition entre l’individualisme de l’écrivain occidental et la menace du terrorisme de masse qui s’incarne au Moyen-Orient. Si Hardack suggère que DeLillo offre une vision poreuse des rapports entre ces deux entités, il s’interroge néanmoins sur ce qui sous-tend la xénophobie de ses personnages, notamment celle de Bill Gray, le protagoniste du roman :

To what extent does the author identify with the views of his white protagonist Bill Gray — is that figure for DeLillo a victim of foreign ideologies or his own xenophobia? An unresolved tension between the implied author’s and character’s world-view makes the answer to these questions difficult to determine<sup>75</sup>.

Une tension du même ordre se fait jour dans *Falling Man*, et le lecteur ne peut déterminer dans quelle mesure l’hostilité de Lianne est la conséquence objective de la terreur instaurée par les attentats, et plus généralement de la menace de l’islamisme radical, ou si elle relève d’un processus paranoïaque et irrationnel, comme une sorte de parallèle à l’irrationalité de cet islamisme radical. Toujours au sujet de *Mao II*, Hardack écrit :

---

<sup>73</sup> Žižek fait plus particulièrement référence à certains dirigeants occidentaux : « Is not the fact that Western leaders, from Bush to Netanyahu and Sharon, repeat like a mantra how Islam is a great religion, which has nothing to do with the horrible crimes committed in its name, a clear sign that something about this praise is wrong? » (Žižek 2002, p. 34)

<sup>74</sup> New York: Viking, 1991.

<sup>75</sup> Richard Hardack, « Two’s a crowd: *Mao II*, *Coke II*, and the Politics of Terrorism in Don DeLillo », *Studies in the Novel* 36:3 (Fall 2004): p. 375.

Some of the novel's jarring inconsistency in representing the foreign may simply expose the characters' limitations, especially Karen's: focused through its characters' questionable perspectives, the narrative does give us some straightforward descriptions of xenophobia [...] Because we never get a reliable narrator's alternate perspective, the text seems to have no center, no clear agenda, and this absence may be the text's strongest message<sup>76</sup>.

Une lecture similaire de *Falling Man*, selon ces termes narratifs, paraît envisageable. L'hostilité et la xénophobie dont fait preuve Lianne ne sont pas contrebalancées par l'intervention du narrateur, et le lecteur tend à assimiler les manifestations de la terreur chez Lianne aux conceptions identitaires formulées par DeLillo dans son article « In the Ruins of the Future ». Ce qui prime dans le roman, c'est la manifestation des symptômes de l'après-11 septembre, mais cette apparente neutralité du processus descriptif ne dissimule-t-il pas les conceptions idéologiques de l'auteur qui sous-tendent les termes de la représentation ? Dès lors, peut-on conclure que *Falling Man*, à l'image de *Mao II*, est caractérisé, selon le terme de Hardack, par une absence de centre ou, au contraire, qu'il révèle un discours central implicite, celui de la contamination unilatérale de l'Occident par la menace du terrorisme islamiste ?

### **Discours identitaire contre vision dialectique**

Comme nous l'évoquions précédemment, Slavoj Žižek condamne le recours à une lecture essentialiste de l'islam pour expliquer le 11 septembre. Il rejoint ainsi Edward Saïd dans sa dénonciation d'une interprétation des conflits entre l'Occident et le reste du monde selon un prisme identitaire et essentialiste. Ce que tous deux décrivent, selon un vocabulaire différent, c'est l'absence d'explication sociopolitique et historique des conflits en cours.

De son côté, DeLillo semble adhérer à la théorie du choc des civilisations qu'il reprend à son compte de façon nuancée et complexifiée dans « In the Ruins of the Future ». Par extension, ces théories informent à priori la description de la pénétration de la terreur chez les personnages du roman et les dérives paranoïaques que ceux-ci manifestent. Mais l'absence d'un contrepoids du narrateur suggère la nature purement descriptive et objective des phénomènes observés, et ainsi la complicité implicite de l'auteur dans le processus.

---

<sup>76</sup> Hardack 2004, p. 386.



Le contrepois que fournit DeLillo à l'opposition civilisationnelle qu'il décrit, se trouve incarné par un personnage secondaire du roman, Martin Ridnour. Martin est l'amant de Nina, la mère de Lianne. Il est présenté comme un marchand d'art et un collectionneur aux origines européennes vagues et qui passe son temps entre New York et l'Europe (*FM* 42). Le lecteur apprend plus tard de la bouche même de Nina, que le vrai nom de Martin est Ernst Hechinger et qu'il fut un membre d'un groupe d'extrême gauche, « Kommune One », à la fin des années soixante. Nina le soupçonne même d'avoir participé à des activités terroristes (*FM* 146)<sup>77</sup>. Martin est introduit dans le roman alors qu'il est de retour à New York après un séjour en Europe. Lianne se trouve au domicile de sa mère et tous trois évoquent les événements récents : « They talked about events. They talked about the things everyone was talking about » (*FM* 42). Mais la discussion prend vite la tournure d'un débat vif entre Nina et Martin, qu'il convient de citer ici dans toute sa longueur :

“Dead wars, holy wars. God could appear in the sky tomorrow”.  
 “Whose God would it be?” Martin said.  
 “God used to be an urban Jew. He’s back in the desert now”. [...]   
 “It’s sheer panic. They attack out of panic”.  
 “This much yes, it may be true. Because they think the world is a disease. This world, this society, ours. A disease that’s spreading,” he said.  
 “There are no goals they can hope to achieve. They’re not liberating a people or casting out a dictator. Kill the innocent, only that”.  
 They strike a blow to this country’s dominance. They achieve this, to show how a great power can be vulnerable. A power that interferes, that occupies”.  
 He spoke softly, looking into the carpet.  
 “One side has the capital, the labor, the technology, the armies, the agencies, the cities, the laws, the police and the prisons. The other side has a few men willing to die”.  
 “God is great,” she said.  
 “Forget God. These are matters of history. This is politics and economics. All the things that shape lives, millions of people, dispossessed, their lives, their consciousness”.  
 “It’s not the history of Western interference that pulls down these societies. It’s their own history, their mentality. They live in a closed world, of choice, of necessity. They haven’t advanced because they haven’t wanted to or tried to”.  
 “They use the language of religion, okay, but this is not what drives them”.  
 “Panic, this is what drives them”. (*FM* 46-47)

La vigueur de l'échange entre Nina et Martin, et leur opposition radicale, est renforcée par la quasi absence du narrateur dans le passage. Les arguments des deux

---

<sup>77</sup> « Kommune one » est une communauté utopiste fondée dans le contexte du mouvement étudiant allemand de la fin des années soixante et qui s'opposait au modèle familial bourgeois. Non violente, l'organisation se livrait à de faux actes terroristes, dont un, « l'assassinat au pudding », visait à entarter le vice-président américain, Hubert Humphrey, avant que les membres du groupe ne fussent arrêtés par la police qui pensait déjouer un vrai complot terroriste.

personnages sont reproduits sans aucune autre information sur la teneur de l'échange, et le locuteur est très rarement mentionné. L'absence apparente du narrateur accentue le sentiment qu'un argument rebondit littéralement sur l'autre, de façon quasi mécanique. Aucune nuance ou hésitation n'est possible, une vérité s'oppose à une autre.

Sur le contenu de l'échange, cette discussion résume de façon explicite les problématiques implicites du roman que nous venons d'évoquer. Deux perspectives sur le 11 septembre et les origines de l'extrémisme islamiste s'expriment. D'un côté une vision essentialiste de l'islam qui s'incarne dans les propos de Nina : « It's their own mentality ». La nature de l'attaque portée contre les États-Unis est, selon elle, irrationnelle : « There are no goals they can hope to achieve ». De l'autre côté, Martin se fait la voix d'une vision plus large et causale des événements et les insère dans un contexte politique et socio-économique mondial. Selon lui, le terrorisme intervient comme une réponse à l'hégémonie occidentale sur le reste du monde et l'exclusion des populations non occidentales de la marche du monde : « A power that interferes, that occupies ». Alors que Nina articule l'opposition entre l'Occident et le monde islamique selon un prisme essentialiste et identitaire, Martin l'explique en termes de déséquilibre socio-économiques. Face à la monopolisation des richesses par le monde occidental, les terroristes djihadistes renoncent à leur propre vie pour servir une cause<sup>78</sup>.

Mais au delà de la teneur même des arguments, ce qui est essentiel dans ce passage, c'est la façon dont DeLillo en rend compte. Nous l'avons dit, le narrateur est quasiment absent de l'échange entre Nina et Martin. Mais l'apparente neutralité avec laquelle les propos des deux personnages sont relayés ne signifie pas, bien évidemment, l'absence de l'auteur dans cet échange. Si DeLillo choisit de faire de Martin la voix d'une vision sociopolitique des conflits, il prend soin de donner autant de poids à ses arguments qu'à ceux de Nina. Ceci est déroutant pour le lecteur, qui, à la lecture de « In the Ruins of the Future », tend à identifier dans les propos de Nina ceux de l'auteur. Mais le soin apporté aux

---

<sup>78</sup> La remarque de Martin fait écho à un argument de Žižek selon lequel les attentats commis par les djihadistes sont particulièrement intolérables pour le monde occidental, précisément de par la capacité des terroristes à mettre leur vie au service d'une cause, suggérant la perte de transcendance dans la société immanente du capitalisme tardif : « witness the surprise of the average American : "How is it possible that these people display and practice such a disregard for their own lives?" Is not the obverse of this surprise the rather sad fact that we, in the First World countries, find it more and more difficult even to imagine a public or universal Cause for which we would be ready to sacrifice our life? It does seem as if the split between First World and Third World runs more and more along the lines of the opposition between leading a long and satisfying life full of material and cultural wealth, and dedicating one's life to some transcendent Cause » (Žižek 2001, p. 40).

propos de Martin et à la pertinence évidente de ses arguments brouille les pistes. L'effet produit, à l'échelle du texte, par l'alternance quasi mécanique des arguments, est qu'aucun des deux ne semble prendre le dessus ; chacun répond de sa propre logique, sans faiblir ni se laisser contaminer par l'autre. Ce dialogue semble donc, à lui seul, faire état de l' « absence de centre » qui, selon Richard Hardack, caractérisait déjà *Mao II*. Aucun discours ne triomphe, et il est possible que DeLillo veuille signifier ainsi en quoi chacun, à son tour, peut s'avérer convaincant. C'est en tout cas l'effet de l'enchaînement du dialogue sur le lecteur. Mais le narrateur nous renseigne, par ailleurs, sur l'effet de cet échange sur Lianne :

Her mother's anger submerged her own. She deferred to it. She saw the hard tight fury in Nina's face and felt, herself, only a sadness, hearing these two people, joined in spirit, take strongly opposing positions. (FM 47)

Le sentiment de neutralité que l'on croit identifier dans l'alternance rigoureuse et non partisane des propos de Nina et Martin, est compromis par le point de vue de Lianne. Celle-ci est attristée par l'opposition entre sa mère et son amant, mais cette tristesse s'exprime au nom de l'union spirituelle qui les lie pourtant : « these two people, joined in spirit ». Il semble difficile d'identifier ce qui se cache précisément derrière cette « union spirituelle ». Elle ne semble pas impliquer véritablement une proximité idéologique, comme en témoigne la nature des arguments opposés. Ce que laisse entendre cette expression — au-delà de la simple complicité du couple — c'est peut-être l'identité culturelle que Nina et Martin partagent, et que Lianne, dans cette période de troubles, souhaiterait voir renforcée. Ainsi c'est l'intrusion du point de vue de Lianne sur la scène en cours qui fait prévaloir le sentiment d'une unité culturelle occidentale face à l'altérité qui s'incarne dans l'islam.

La fin de l'échange virulent entre la mère de Lianne et son compagnon, qui se produit après l'intervention de Lianne, va dans le sens d'une réconciliation culturelle :

Then Martin eased off, voice going soft again.  
"All right, yes, it may be true".  
"Blame us. Blame us for their failures".  
"All right, yes. But this is not an attack on one country, one or two cities. All of us, we are targets now". (FM 47)

Si le narrateur nous indique que la conversation se poursuit ensuite pendant dix minutes, elle s'interrompt pour le lecteur, avec un accord entre les deux parties autour de

l'omniprésence de la menace sur l'ensemble de l'Occident. Martin renonce donc à son interprétation causale des événements pour conclure sur la menace qui pèse sur l'Occident dans son ensemble. Le « nous tous » auquel Martin fait référence indique que la menace n'est pas localisée mais qu'elle est présente pour chaque individu que le personnage inclut dans ce « nous » très certainement occidental. Il s'agit, peut-être ici, de la propre conclusion de DeLillo à la conversation puisque celle-ci s'arrête là : quelles que soient les causes — légitimes ou non — de la montée du terrorisme islamiste, ce qui importe à présent, c'est que la menace est omniprésente, diffuse, et abstraite, et qu'elle concerne l'Occident dans son ensemble. S'il ne se rapproche pas directement de la vision essentialiste de Nina, et donc d'une opposition civilisationnelle, le cheminement de Martin semble le conduire vers une analyse similaire à celle de Jean Baudrillard, pour lequel la logique symbolique du terrorisme islamiste l'emporte au final sur la seule identification de causes socio-économiques :

Cet antagonisme [celui de la puissance mondiale contre sa négativité] est partout, et il est en chacun de nous. Donc, terreur contre terreur. Mais terreur asymétrique. Et c'est cette asymétrie qui laisse la toute-puissance mondiale complètement désarmée. Aux prises avec elle-même, elle ne peut que s'enfoncer dans sa propre logique de rapports de force, sans pouvoir jouer sur le terrain du défi symbolique et de la mort, dont elle n'a plus aucune idée puisqu'elle l'a rayé de sa propre culture<sup>79</sup>.

Cette logique symbolique semble particulièrement résonnante chez DeLillo, mais elle se heurte en partie aux conceptions identitaires et essentialistes qui informent à la fois « *In the Ruins of the Future* » et *Falling Man*. Quant à Martin, si DeLillo semble le faire glisser d'un argumentaire sociopolitique à une analyse symbolique d'inspiration baudrillardienne, il ne s'agit pas là, nous allons le voir de sa seule apparition, ni de sa seule fonction dans le roman.

## **Terrorisme islamiste contre terrorisme occidental**

Martin est la première des deux figures de terroriste que DeLillo introduit dans le roman, mais il n'est qu'un terroriste présumé. Le doute plane sur sa réelle implication dans

---

<sup>79</sup> Jean Baudrillard, *L'Esprit du Terrorisme*, Paris : Galilée, 2002a (initialement publié dans *Le Monde*, 3 novembre 2001), p. 23.

le mouvement terroriste d'extrême gauche présent en Europe durant la Guerre Froide, comme l'indique Nina : « After, I'm not sure what he did. I think he was in Italy for a while, in the turmoil, when the Red Brigades were active. But I don't know. [...] He may have been part of a support group or a sleeper cell. I don't know » (*FM 146*).

Selon Vlatka Velcic, le portrait du gauchiste en terroriste potentiel constitue un motif récurrent dans la culture populaire américaine et le discours médiatique de l'après-guerre :

Since World War Two, and despite the current focus on Muslim fundamentalists, many American narratives about terror and terrorism continue to fashion American leftists always as potential "terrorists" while most imagined "terrorists" turn out to be if not members of a leftist group then definitely proponents of leftist ideology<sup>80</sup>.

D'après Velcic, le phénomène se perpétue même dans des romans contemporains qu'elle qualifie de postmodernes — en dépit de la fin de la guerre froide et de l'élargissement de la paranoïa anti-terroriste à tout type de terroriste<sup>81</sup> — mais en des termes inversés :

[...] while many American postmodern novels inevitably portray "leftists" as terrorists during the Cold War, rather than abandoning the mostly imagined connection between the "left" and "terror" after 1991, they just flip the terms of the equation by portraying most "terrorists" as leftists. Therefore, the Left and leftists, the original political "Other" in post-World War II American society, are not merely replaced by the undefined figure of a "terrorist". While the "terrorist" figures in American fiction acquire some new characteristics, such as Middle Eastern ethnicity, they frequently preserve leftist political ideology, and hence continue to perpetuate the anti-left ideology of the American mainstream<sup>82</sup>.

Pour Velcic, les romans de DeLillo, *Libra*<sup>83</sup> et *Mao II* — qui brossent respectivement le portrait de Lee Harvey Oswald, l'assassin de John Fitzgerald Kennedy, et celui de Abu Rashid

---

<sup>80</sup> Vlatka Velcic, « Reshaping Ideologies: Leftists as Terrorists / Terrorists as Leftists in DeLillo's Novels », *Studies in the Novel*, 36:3 (Fall 2004): p. 406.

<sup>81</sup> Velcic évoque à ce titre l'attentat d'Oklahoma City du 19 avril 1995 perpétré par Timothy McVeil, sympathisant d'un mouvement d'extrême droite « Militia movement ».

<sup>82</sup> Velcic 2004, p. 406. Par ailleurs, Velcic se réfère ici à une conception du postmodernisme qui semble empruntée à Linda Hutcheon : « This is the case even with the postmodern novel, which deliberately attempts to undermine all meta-narratives about truth, reality, and history because, as Linda Hutcheon points out, some of the most acclaimed postmodern novels rewrite historical events, or they have been tied to some version of "real, current" events. Postmodern novels deal with the subject of terrorism because the discourse of "terrorist" threat is daily perpetuated by those in power, and in depicting this subject novels reinforce the general attitude of American culture, which continues to see connections between terrorists and leftists even in times when the left is practically defunct » (Velcic 2004, p. 406).

<sup>83</sup> New York: Viking, 1988.

et de son groupe terroriste libanais — sont emblématiques de ce courant qui présente le terroriste en tant qu' « Autre politique » :

An analysis of *Libra* and *Mao II* together reveals that both novels simultaneously mirror and create an ideological construct that reinforces the connection between terror and the left, thereby revealing the left as the typical political “Other” in the American narrative consciousness. In other words, these two DeLillo novels, as well as other American postmodern novels that focus on leftist characters, paradoxically open their narratives to voices that speak against and outside the “military-industrial complex” of the postwar world, yet they at the same time do not undermine a cultural paradigm according to which Leftist voices and characters fit in the mold of the “political Other.”<sup>84</sup>

La collusion entre le terrorisme et l'engagement politique de gauche, à l'œuvre dans ces deux romans de DeLillo, relèverait donc du paradoxe, selon Velcic, au sens où le traitement de la question du terrorisme en dehors du discours hégémonique de l'après-guerre ne compromettrait pas la persistance du motif du terroriste gauchiste en tant qu' « autre politique ». DeLillo serait donc un habitué de la figure du terroriste en tant que gauchiste — ou l'inverse — mais la question qui se pose, à la lecture de *Falling Man*, ne concerne pas tant la participation du roman à la persistance de ce motif, mais, dans le contexte de cette étude, la signification de la présence d'une figure du terrorisme gauchiste de la Guerre Froide, en apparence anachronique, dans son roman sur le 11 septembre ?

Martin n'est présent dans le roman que de façon interposée, à travers le contre-argumentaire qu'il fournit durant ses échanges avec Nina. En ce sens, Martin apparaît plus comme la voix d'un point de vue politique que comme un personnage à part entière. Le narrateur ne fournit jamais de focalisation interne sur le personnage, seules nous parviennent ses paroles, le plus souvent au discours direct. Et celles-ci semblent plutôt se radicaliser alors que le roman progresse. Lors d'un autre échange entre lui et Nina, la focalisation sur Lianne relaie le contenu des propos de Martin : « Martin sat wrapped in argument, one hand gripping the other, and he spoke about lost lands, failed states, foreign

---

<sup>84</sup> Velcic 2004, p. 407. À noter que les autres romans que Velcic inclut dans la catégorie du roman postmoderne décrivant des personnages de gauchistes en tant qu' « Autre politique » sont : « Pynchon's *Vineland*, depicting Reagan's war on drugs waged against remnants of sixties radical; Doctorow's *The Book of Daniel*, depicting a fictional “Rosenberg” son as a sixties radicals; and Boyle's *World's End*, depicting the New England Old Left and the New Left » (Velcic 2004, p. 417). Précisons que le roman de E.L. Doctorow, *The Book of Daniel* (1971), s'inspire de l'affaire Rosenberg — un couple exécuté pour espionnage et transmission d'informations secrètes sur la bombe atomique à l'URSS — selon le point de vue de leur fils fictionnel.

intervention, money, empire, oil, the narcissistic heart of the West [...] » (FM 113)<sup>85</sup>. Lors des funérailles de Nina, dans la troisième partie du roman, Martin déclare à Lianne :

We're all sick of America and Americans. The subject nauseates us. [...] For all the careless power in this country, let me say this, for all the danger it makes in the world, America is going to become irrelevant. Do you believe this? [...] There is a word in German. *Gedankenübertragung*. This is the broadcasting of thoughts. We are all beginning to have this thought, of American irrelevance. It's a little like telepathy. Soon the day is coming when nobody has to think about America except for the danger it brings. It is losing the center. It becomes the center of its own shit. This is the only center it occupies. (FM 191)

L'explication rationnelle de la montée du terrorisme islamiste en termes sociopolitiques et économiques fait donc place à un anti-américanisme sans demi-mesure. D'une part le ton véhément avec lequel Martin énonce ses idées semble le rapprocher, en théorie, du portrait du terroriste gauchiste irrationnel auquel Velcic fait allusion. Il est paraît évident, à la lumière de « In the Ruins of the Future », que l'anti-américanisme de Martin ne reflète en rien les propres opinions de DeLillo. Mais, d'autre part, cette rhétorique anti-américaine l'assimile à la rhétorique d'opposition civilisationnelle que DeLillo décrit à la fois dans le roman et dans son essai. Martin quitte alors son statut de théoricien du conflit pour en devenir partie prenante. C'est ainsi que DeLillo semble faire évoluer le terrorisme gauchiste de la Guerre froide vers le nouveau type de terrorisme introduit par l'islamisme radical, suggérant, peut-être, la continuité de la menace pesant sur les États-Unis. C'est ce que Nina révèle à Lianne, mais selon une absence de contextualisation politique :

He [Martin] thinks these people, these jihadists, he thinks they have something in common with the radicals of the sixties and seventies. He thinks they're all part of the same classical pattern. They have their theorists. They have their visions of world brotherhood. (FM 147)

Mais les choses s'avèrent plus complexes dans la mesure où Martin est également théoricien des événements et rend compte du terrorisme actuel selon un vocabulaire sociopolitique. La perte de centralité des États-Unis qu'évoque Martin vers la fin du roman peut être interprétée selon ces termes, mais aussi symboliquement. Ce que Martin signifie lorsqu'il déclare vulgairement : « It [America] becomes the center of its own shit », c'est

---

<sup>85</sup> Notons le paradoxe entre ces propos radicaux et l'activité professionnelle que l'auteur attribue à son personnage, si bien qu'on peut se demander si, en faisant de Martin un marchand d'art, DeLillo ne cherche pas à décrédibiliser le discours politique de celui-ci.

aussi l'idée que la force dominante s'autodétruit. Il réitère cette idée lors des funérailles de Nina : « There's an empty space where America used to be » (*FM* 193). Martin fait également usage d'une rhétorique symboliste auparavant dans le roman lorsqu'il évoque les tours du World Trade Center :

But that's why you built the towers, isn't it? Weren't the towers built as fantasies of wealth and power that would one day become fantasies of destruction? You build a thing like that so you can see it come down. The provocation is obvious. What other reason would there be to go so high and then to double it, do it twice? It's a fantasy, so why not do it twice? You are saying, Here it is, bring it down. (*FM* 116)

Martin semble ici paraphraser une théorie répandue dans l'analyse critique du 11 septembre, notamment chez Žižek et Baudrillard : la complicité de la puissance hégémonique dans sa propre destruction. Baudrillard écrit à ce sujet :

C'est très logiquement que la montée en puissance de la puissance exacerbe la volonté de la détruire. Mais il y a plus : quelque part, elle est complice de sa propre destruction. Et cette dénégation interne est d'autant plus forte que le système se rapproche de la perfection et de la toute puissance. Tout s'est donc fait par une sorte de complicité imprévisible, comme si le système entier, de par sa fragilité interne, entrait dans le jeu de sa propre liquidation, et donc dans le jeu du terrorisme<sup>86</sup>.

Selon Baudrillard, les tours jumelles sont le symbole de cette complicité de par le désir secret de les voir disparaître qu'elles suscitent : « Comme si cette puissance arrogante cédait brusquement sous l'effet d'un effort trop intense : celui de vouloir être l'unique modèle du monde »<sup>87</sup>. Le langage symbolique auquel a recours Baudrillard est ainsi mis au service d'une analyse systémique de l'événement, mais selon la démarche caractéristique de l'auteur, cette analyse systémique évacue finalement le contexte sociopolitique<sup>88</sup>. Nous verrons, à travers l'étude du personnage du djihadiste, en quoi cette analyse systémique symbolique, qui s'incarne ici chez Martin, est résonnante avec la trajectoire générale dessinée par le roman, d'une part, et en quoi celle-ci se heurte, d'autre part, à la lecture idéologique et

---

<sup>86</sup> Jean Baudrillard, « Requiem pour les Twin Towers », in Jean Baudrillard, *Power Inferno*, Paris : Galilée, 2002b, p. 16.

<sup>87</sup> Baudrillard 2002b, p. 15.

<sup>88</sup> Pour une critique philosophique des essais sur le 11 septembre de Žižek et Baudrillard, voir Peter Osborne, « Interpreting the world — September 11, Cultural Criticism and the Intellectual Left », *Radical Philosophy* 117 (Jan/ Feb 2003): pp. 2-12.



identitaire des conflits mondiaux qui est toute aussi retentissante chez DeLillo, ce double discours révélant un point de vue ambigu sur l'événement.

Mais avant cela, il convient de se pencher sur l'autre fonction de Martin dans le roman, celle-ci moins explicite que le point de vue politique qu'il véhicule. Il s'agit de son rôle de catalyseur de l'hostilité croissante de Lianne. De par son passé obscur — le mystère demeure quant à ses liens réels avec le terrorisme — Martin est associé indirectement, par Lianne, aux attentats qui viennent de frapper New York, et dont son mari est un rescapé. Lianne se montre particulièrement virulente à l'égard de sa mère à ce sujet et l'accuse de ne pas connaître suffisamment le passé de Martin et ses activités obscures :

"You don't know".

"No".

"Twenty years. Eating and sleeping together. You don't know. Did you ask him? Did you press him?"

"He showed me a poster once, a few years ago, when I saw him in Berlin. He keeps an apartment there. A wanted poster. German terrorists of the early seventies. Nineteen names and faces".

"Nineteen".

"Wanted for murder, bombings, bank robberies. He keeps it — I don't know".

"You don't know". [...] Do they make him nostalgic?"

"Don't think I won't bring this up". (FM 146-147)

Lianne semble ainsi faire l'association entre les dix-neuf membres de la « bande à Baader » — organisation terroriste allemande d'extrême gauche — dont Martin conserve l'avis de recherche emblématique, et les dix-neuf djihadistes impliqués dans les attentats du 11 septembre. La répétition de l'énoncé « You don't know » suggère tout autant l'étonnement de Lianne que son agacement croissant, ce que la focalisation sur le personnage finit par révéler explicitement :

She [Lianne] wanted to punish her mother but not for Martin or not just for that. It was nearer and deeper and finally about one thing only. This is what everything was about, who they were, the fierce clasp, like hands bound in prayer, now and evermore. (FM 148)

À la lecture de ce passage, les raisons de l'agacement de Lianne s'avèrent énigmatiques, dans la façon dont celles-ci sont restituées par le narrateur, et si Martin apparaît comme un facteur, il ne semble pas constituer en soi un motif d'irritation. La structure syntaxique de la deuxième phrase citée rend particulièrement difficile l'identification de cette cause pour le lecteur. On ne sait pas à quoi « the fierce clasp » fait

référence, et surtout à qui le pronom « they » renvoie. Cette incertitude et l'usage du pronom « they » font cependant resurgir une vision identitaire. Peut-être ce « they » renvoie-t-il aux dix-neuf terroristes, qu'ils soient allemands, ou islamistes. Peut-être forment-ils, à ce moment du récit, un seul et même groupe indistinct pour Lianne.

Cette idée d'une irritation ou hostilité indirecte envers Nina et Martin est reprise lors des funérailles de Nina. S'il est indiqué au lecteur que Lianne est resté en contact avec Martin alors que ce dernier et Nina ne se voyaient quasiment plus, les raisons de ce lien ne sont pas évidentes pour Lianne :

She wasn't sure why she'd stayed in touch with him. The disincentives were strong. There was what she knew about him, even if incomplete, and there was, more tellingly, how her mother had come to feel about him. It was guilt by association, his, when the towers fell. (*FM* 191)

Le lecteur apprend ainsi que Nina s'est éloignée de Martin par culpabilité au lendemain du 11 septembre, concrétisant ainsi les sentiments latents de Lianne. DeLillo semble donc suggérer une sorte d'équivalence de la terreur, pour reprendre le terme utilisé dans « In the Ruins of the Future », et ce en dehors de tout contexte sociopolitique. Mais là encore le point de vue de l'auteur est difficilement cernable. En effet, le narrateur révèle un changement de perspective chez Lianne alors que Martin et elle se quittent après les funérailles :

She'd respected his secret, yielded to his mystery. Whatever it was he'd done, it was not outside the lines of response. She could imagine his life, then and now, detect the slurred pulse of an earlier consciousness. Maybe he was a terrorist but he was one of ours, she thought, and the thought chilled her, shamed her — one of ours, which meant godless, Western, white. (*FM* 195)

La réconciliation morale avec Martin s'effectue selon une distinction explicite entre la rationalité de ses actes terroristes supposés et l'irrationalité de ceux perpétrés au nom de l'islam. Ce que détecte Lianne finalement chez Martin, c'est son humanité : « the slurred pulse of an earlier consciousness ». Mais c'est la possibilité de se projeter dans le passé, ou le point de vue de Martin — d'alors et au moment du récit — qui le réhabilite à ses yeux. Malgré les actes commis, la proximité culturelle prévaut car elle permet d'appréhender les motivations de Martin. Là où l'impénétrabilité de l'Autre islamiste est synonyme d'irrationalité, la part d'ombre inaccessible de Martin est ici idéalisée, comme en témoigne

l'usage de tournures aux consonances romantiques dans la première phrase citée ci-dessus. Le sens de « désarticulation » culturelle qu'évoque DeLillo dans « In the Ruins of the Future », n'est jamais aussi présent que dans ce passage et le vocabulaire romantique et nostalgique utilisé par le narrateur. C'est cette faculté d'investir l'Autre politique — selon une perspective culturelle — qui rend finalement acceptables les activités obscures de Martin, et qui les sépare radicalement de l'irrationalité religieuse des djihadistes. Le narrateur nous indique, par ailleurs, le sentiment de honte qui envahit Lianne lorsqu'elle devient consciente de son propre raisonnement, comme pour en atténuer l'impact. Mais la honte qu'exprime le narrateur n'est peut-être pas si éloignée des propres sentiments de DeLillo. Du moins, accorder cette distanciation à Lianne, permet peut-être à l'auteur d'exprimer ce point de vue identitaire sans avoir à l'assumer pleinement. Mais d'autre part, l'impénétrabilité culturelle supposée du terroriste islamiste dont rend compte ici Lianne, n'empêche pas DeLillo d'investir précisément la figure de cet Autre culturel et politique à travers le personnage de Hammad, un des preneurs d'otage fictifs du vol détourné sur la tour nord du World Trade Center.

## **L'esprit du terrorisme**

Dans *L'Esprit du Terrorisme*, Jean Baudrillard écrit au sujet du 11 septembre : « La réalité prodigieuse d'un tel attentat fait problème, et pour y comprendre quelque chose il faut s'arracher à notre optique occidentale pour voir ce qui se passe dans l'organisation et dans la tête des terroristes »<sup>89</sup>. Cette double projection dans l' « organisation » et la « tête » des terroristes constitue précisément la démarche de DeLillo lorsqu'il s'attelle au portrait d'Hammad en proposant au lecteur une focalisation sur le personnage. Mais cette démarche — ou du moins son exécution — fut jugée assez sévèrement par les critiques qui accusèrent DeLillo de projeter son propre point de vue sur celui de son personnage, de ne pas investir ce dernier de façon suffisamment convaincante et évocatrice, ou encore d'attribuer une place trop restreinte aux sections du roman dédiées au personnage<sup>90</sup>. Mais la question n'est

---

<sup>89</sup> Baudrillard 2002a, p. 30.

<sup>90</sup> À titre d'exemple, citons James Wood qui écrit dans *The New Republic* : « In *Falling Man*, DeLillo devotes two brief, misbegotten sections to the 9/11 plotters: we see them assembling in Hamburg, and then later in Florida.

pas tant de savoir dans quelle mesure Hammad est le fruit des propres conceptions de DeLillo, mais plutôt ce que ce point de vue — même forcé — révèle des conceptions de l'auteur sur la question du terrorisme.

Nous l'avons vu, la figure du terroriste a une résonance particulière dans l'œuvre de DeLillo. Avant même les attentats du 11 septembre, DeLillo fait du terroriste et du romancier deux figures en lutte dans ses romans. C'est particulièrement le cas dans *Mao II*, comme l'exprime Vlatka Velcic en citant le roman de DeLillo de façon pertinente :

Admittedly, an interesting logic operates in the equation between novelists and terrorists; both could be "shapers of sensibility and thought" (157) and both can potentially "alter the inner life of the culture" (41). However, this logic, which perceives writers as a real danger, operated before writers were replaced by terrorists. In the "new tragic narrative" (157), the novel "give[s] way to terror, to news of terror, to tape recorders and cameras, to radios, to bombs stashed in radios. News of disaster is the only narrative people need. The darker the news, the grander the narrative. News is the last addiction [...]"<sup>91</sup>.

La lutte que propose DeLillo entre le romancier et le terroriste est donc une lutte narrative, qui se caractérise par la capacité de construire un récit mais surtout de le disséminer parmi les masses<sup>92</sup>, et le phénomène dont DeLillo rend compte dans *Mao II*, est celui de la substitution du romancier par le terroriste dans ce rôle et dans l'ordre mondial actuel. Fidèle à cette logique, DeLillo voit dans le 11 septembre le point culminant de cette logique : « All this changed on September 11. Today, again, the world narrative belongs to the

---

The writing is a good deal better than Updike's, but it lacks conviction, again because inquiry is not sustained but merely arranged. The chapters are so short that they lack the space to become serious; they seem dropped into the novel » (« Black Noise », *The New Republic*, 2 July 2005, <<http://www.newrepublic.com/article/books-and-arts/black-noise>>).

<sup>91</sup> Velcic 2004, p. 411. Les passages cités correspondent aux déclarations du protagoniste de *Mao II*, Bill Gray, romancier reclus, que nous reproduisons ici de façon plus complètes : « There's a curious knob that binds novelists and terrorists. In the West we become famous effigies as our books lose the power to shape and influence. [...] Years ago I used to think it was possible for a novelist to alter the inner life of the culture. Now the bombmakers and gunmen have taken that territory. They make raids on human consciousness. What writers used to do before we were all incorporated » (DeLillo 1991, p. 41). Ou encore : « I've had the feeling that novelists and terrorists are playing a zero-sum game [...] What terrorists gain, novelists lose. The degree to which they influence mass consciousness is the extent of our decline as shapers of sensibility and thought. The danger they represent equals our own failure to be dangerous » (DeLillo 1991, pp. 156-157).

<sup>92</sup> Michael Rothberg relève l'importance du thème des « masses » dans le roman : « *Mao II's* central concern beyond terrorism is with the way contemporary society is constituted by masses of people. As the novel prophesies, "the future belongs to crowds" (16). [...] Crowds, like terrorists, threaten the individual, and thus might be seen as a threat to novelists as well, since novels would seem to require individual characters in order to succeed as works of literature, just as they require individual readers whose inner life and consciousness are open to the shaping power of art » (Michael Rothberg, « Seeing Terror, Feeling Art: Public and Private in Post-9/11 literature », *Literature After 9/11*, Ann Keniston & Jeanne Follansbee Quinn [eds], New York: Routledge, 2008, p. 126).

terrorists »<sup>93</sup>. La logique du terrorisme comme récit, DeLillo la développe ainsi dans « In the Ruins of the Future » :

The terrorist, planted in a Florida town, pushing his supermarket cart, nodding to this neighbor, lives in a far narrower format. This is his edge, his strength. Plots reduce the world. He builds a plot around his anger and our indifference. He lives a certain kind of apartness, harsh and tight<sup>94</sup>.

Cet « esprit » du terrorisme, DeLillo le précise davantage dans la deuxième section de l'article, mais dès lors, il est important d'indiquer que c'est cette vision du terrorisme que l'auteur va s'attacher à articuler dans le roman dans chacun de ses aspects. Le terme « plot » y est central. Dans sa dualité — à la fois « intrigue » et « complot » — il contient toute la logique narrative que DeLillo tente d'incarner dans son personnage.

Trois sections de *Falling Man*, relativement courtes en comparaison avec l'intrigue principale, sont consacrées au personnage de Hammad. Chacune de ses sections porte un titre et correspond à une étape particulière de la conception des attentats contre le World Trade Center. Bien que le personnage de Hammad soit un djihadiste fictif, les lieux investis par DeLillo correspondent aux lieux stratégiques de la conception des attentats. « On Marienstrasse » décrit la vie de Hammad à Hambourg, à un stade précoce de son engagement djihadiste, et dans ce qui paraît une évocation fidèle de la « cellule de Hambourg »<sup>95</sup>. Il fait des études, va à la mosquée, et surtout se réunit dans un appartement

---

<sup>93</sup> DeLillo 2001, p. 33. Cette vision de l'histoire mondiale comme récit évoque, par ailleurs, les théories de la « métahistoire » développées par Hayden White et qu'il définit ainsi : « In this theory I treat the historical work as what it most manifestly is: a verbal structure in the form of a narrative prose discourse. Histories [...] contain a deep structural content which is generally poetic, and specifically linguistic, in nature, and which serves as the precritically accepted paradigm of what a distinctively "historical" explanation should be. This paradigm functions as the "metahistorical" element in all historical works that are more comprehensive in scope than the monograph or archival report » (Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1975 [1973], pp. ix-x. Selon White, le travail de l'historien et la prose narrative ont une structure commune, et l'écriture de l'histoire relève d'un processus constructionniste d'esthétisation.

<sup>94</sup> DeLillo 2001, p. 34.

<sup>95</sup> La « cellule de Hambourg » fait référence, selon le terme employé dans le rapport de la commission d'enquête sur le 11 septembre, à un groupe d'islamistes radicaux dont faisait partie certains membres clés des attentats de 2001, dont Mohammed Atta, coordinateur du détournement des vols et pilote de l'avion qui s'écrasa dans la tour nord du World Trade Center. « Marienstrasse » est le nom de la rue où Atta et deux autres djihadistes emménagèrent dans un appartement — au numéro 54 — dans lequel les attentats semblent avoir été conçus. C'est durant cette période que Atta et d'autres étudiants furent convertis à une forme violente de djihad, alors qu'ils se réunissaient plusieurs fois par semaine dans l'appartement de la rue Marienstrasse. Voir National Commission on Terrorist Attacks upon the United States, *The 9/11 Commission Report: Final Report of the National Commission on Terrorist Attacks upon the United States*, New York: Norton, 2004, pp. 160-165.

avec les autres islamistes — terroristes potentiels ou avérés. Si DeLillo semble s'appuyer sur les faits avérés de cet épisode du complot terroriste, l'auteur fait de l'appartement de la rue Marienstrasse, avant tout, le lieu de la fusion entre les djihadistes et leur cause commune. La deuxième section est intitulée « Nokomis », du nom de la petite ville de Floride dans laquelle Hammad prend des cours de pilotage et réside dans une petite maison avec Mohammed Atta, évoqué par le narrateur sous le nom d'Amir<sup>96</sup>. Hammad semble alors ne faire qu'un avec son objectif. Enfin, dans la dernière section, « In the Hudson Corridor », Hammad se trouve à l'intérieur de l'avion d'American Airlines qu'il vient de détourner et qu'il dirige, en temps réel dans le récit, sur la tour nord du World Trade Center. Ainsi chacune de ses sections décrit la disparition progressive de Hammad derrière l'intrigue qu'il conçoit, le complot qu'il fomenté. Ce qui semble intéresser DeLillo dans son investissement de la figure du terroriste, et dans la représentation des phases cruciales de la conception des attentats, c'est la faculté du terroriste à se fondre avec la cause qu'il embrasse<sup>97</sup>. Ceci peut sembler une évidence, mais ce processus implique chez DeLillo, l'identification totale avec l'intrigue elle-même. Comme l'indique Peter Boxall, Hammad s'inscrit en ce sens dans une lignée delillienne de conspirateurs enfermés dans l'espace de leur fomentation :

Hammad belongs to a long line of DeLillian artists/ terrorists, plotters who are confined to their rooms, as Bill Gray and Abu Rashid are confined to their rooms in *Mao II*, as Bucky Wunderlick is confined to his room in *Great Jones Street*, as Taft is confined to his grey, Beckettian room in *End Zone*<sup>98</sup>.

Mais la rencontre avec le monde extérieur, dans le cas du complot djihadiste, est inévitable, comme l'indique Amir / Mohammed Atta à Hammad :

---

<sup>96</sup> Cet épisode s'inspire également du rapport rendu par la commission d'enquête sur le 11 septembre. Il y est fait état des cours de pilotage suivis par Atta et Marouane Al-Shehhi en Floride durant l'été 2000. Voir National Commission on Terrorist Attacks upon the United States 2004, pp. 223-231. Hammad semble être ainsi un double romanesque de Al-Shehhi, le pirate de l'air aux commandes du deuxième avion percutant le World Trade Center, bien que Hammad soit aux commandes du premier avion dans le roman.

<sup>97</sup> Cette fusion de Hammad et du complot qu'il fomenté est souvent mal identifiée par les critiques, ce qui les conduit à déplorer le manque d'incarnation du personnage de Hammad. Peter Boxall écrit, par exemple : « the portrait of Hammad remains distant and stilted, as if the narrator cannot quite inhabit his mind or his space » (Peter Boxall, *Since Beckett: Contemporary Writing in the Wake of Modernism*, London & New York: Continuum, 2009, p. 186). Là encore, la question ne semble pas être celle des limites de la caractérisation du personnage de Hammad, mais plutôt ce que ces limites expriment quant aux conceptions de DeLillo.

<sup>98</sup> Boxall 2009, pp. 183-184.

A man can stay forever in a room, doing blueprints, eating and sleeping, even praying, even plotting, but at a certain point he has to get out. Even if the room is a place of prayer, he can't stay there all his life. Islam is the world outside the prayer room as well as the *surahs* in the Koran. (FM 79-80)

Ce que les sections du roman sur Hammad s'attachent à décrire, c'est la réalisation progressive de l'idée du complot dans le monde réel. C'est l'intrigue elle-même, d'abord confinée à l'espace intérieur, que le terroriste projette ensuite sur le monde extérieur. DeLillo s'attache dans un premier temps à restituer la teneur des discussions dans l'appartement de Hambourg. L'injustice politique et historique est présentée par le narrateur comme un moteur des discussions :

There was the feeling of lost history. They were too long in isolation. This is what they talked about, being crowded out by other cultures, other futures, the all-enfolding will of capital markets and foreign policies. (FM 80)

Ainsi, de façon plutôt surprenante, DeLillo semble faire du contexte sociopolitique et historique le ferment du djihadisme, du moins à ce stade du roman. Mais le discours politique — bref bien que cohérent — ne constitue pas pour autant le cœur de ce passage. Durant cette phase préliminaire du développement du complot terroriste, ce qui semble concentrer l'attention de l'auteur, c'est la fonction du discours politique comme catalyseur de l'union fraternelle que développent les djihadistes entre eux : « The world changes first in the mind of the man who wants to change it. The time is coming, our truth, our shame, and each man becomes the other, and the other still another, and then there is no separation » (FM 80). Ces paroles de Mohammed Atta sont reprises un peu plus loin par le narrateur, sans que l'on sache vraiment s'il s'agit, alors, du point de vue de Hammad : « They read the sword verses of the Koran. They were strong-willed, determined to become one mind. Shed everything but the men you are with. Become each other's running blood » (FM 83). Cette idée de la substitution progressive de la révolte politique par la pure logique de filiation est déjà explicitée dans « In the Ruins of the Future » :

The terrorist shares a secret and a self. At a certain point he and his brothers may begin to feel less motivated by politics and personal hatred than by brotherhood itself. They share the codes

and protocols of their mission here and something deeper as well, a vision of judgment and devastation<sup>99</sup>.

Cet extrait contient toutes les nuances, mais aussi l'ambiguïté, voire les contradictions, de la vision du terrorisme de DeLillo. Elle suggère tour à tour des causes rationnelles au terrorisme (la politique) et irrationnelles (la haine personnelle), mais aussi son humanité (le sentiment de fraternité) et inhumanité (la vision de dévastation). C'est cette vision ambiguë que nous abordons à présent.

### Logique narrative du terrorisme

La logique du terrorisme, selon DeLillo, est contenue à la fois dans la fusion progressive du terroriste avec le complot qu'il fomenté, et dans le rétrécissement du monde que ce processus provoque. L'intrigue ou le complot fomenté par le terroriste suit sa propre logique et détermine la vision du monde extérieur du terroriste. La section de *Falling Man* située à Nokomis est, une fois encore, une quasi illustration des concepts ou des visions développés dans « In the Ruins of the Future »<sup>100</sup>. À Nokomis, Hammad fait l'expérience de ce rétrécissement du monde qui est le produit du complot ou de l'intrigue terroriste :

They felt things together, he and his brothers. They felt the claim of danger and isolation. They felt the magnetic effect of plot. Plot drew them together more tightly than ever. Plot closed the world to the slenderest line of sight, where everything converges to a point. (FM 174)

L'effet magnétique du complot que décrit le narrateur ici donne une dimension irrationnelle au processus tel qu'il s'offre aux djihadistes. Mais surtout, le complot devient sa propre logique, il ne répond à rien d'autre qu'à ses propres nécessités, comme l'indique la substitution du terme « plot » au pronom « they » comme sujet grammatical. DeLillo dissocie alors le complot terroriste de son terreau politique, mais de façon plus implicite, ce discours semble mettre en péril la vision civilisationnelle et essentialiste de l'islam que DeLillo privilégie par ailleurs. Si la révolte politique perd progressivement son emprise sur le

---

<sup>99</sup> DeLillo 2001, p. 34. Notons la proximité de cette évocation avec le « pacte sacrificiel » décrit par Baudrillard : « À l'inverse du contrat, le pacte ne lie pas des individus — même leur « suicide » n'est pas de l'héroïsme individuel, c'est un acte sacrificiel collectif scellé par une exigence idéale » (Baudrillard 2002a, p. 31).

<sup>100</sup> Voir citation p. 214 de la présente étude.



complot terroriste, le prisme identitaire comme mode privilégié d'appréhension du terrorisme islamiste connaît dès lors ses limites. La fascination de DeLillo pour le terrorisme en tant que récit « auto-suffisant » semble paradoxalement l'éloigner de l'opposition culturelle qui imprègne par ailleurs ses conceptions.

L'inhumanité qui sous-tend la réalisation de l'acte terroriste ne relève pas de la monstruosité sanguinaire ou de la pathologie comportementale — comme le suggère par exemple Martin Amis dans sa nouvelle « The Last Days of Muhammad Atta »<sup>101</sup> — mais plutôt de la logique d'abstraction relative au complot. Hammad devient alors ce terroriste qui pousse son chariot et cesse de voir autrui, ainsi que l'évoquait DeLillo dans son article<sup>102</sup> :

Amir said simply there are no others. The others exist only to the degree 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. (FM 176)

La force d'abstraction narrative dont DeLillo dote son personnage, compléxifie et compromet le discours du romancier sur l'essence maléfique et archaïque de l'islamisme radical. Cette capacité d'abstraction, inhérente au récit djihadiste, prive l'Autre, en quelque sorte, de son humanité et lui attribue une simple fonction dans la réalisation du Djihad. Elle lui confère, par ailleurs, une pure valeur symbolique : « These people jogging in the park, world domination. These old men who sit in beach chairs, veined white bodies and baseball caps, they control our world. He wonders if they think of this, ever » (FM 173).

Le processus qui permet à Hammad de voir la domination occidentale « au bout de son regard » et dans chaque individu, répond de la logique symbolique que décrit Baudrillard dans *l'Esprit du Terrorisme* : « Tel est l'esprit du terrorisme. Ne jamais attaquer le système en termes de rapports de forces. [...] Mais déplacer la lutte dans la sphère symbolique, où la règle est celle du défi, de la réversion, de la surenchère »<sup>103</sup>. L'utilisation d'un vocabulaire symbolique par Hammad semble ainsi le rapprocher davantage de l'analyse systémique de Baudrillard que du champ idéologique privilégié par DeLillo dans son article et dans d'autres sections du roman :

---

<sup>101</sup> Martin Amis, « The Last Days of Muhammad Atta », *The New Yorker*, 24 April 2006, pp. 152-163.

<sup>102</sup> Voir p. 214 de la présente étude.

<sup>103</sup> Baudrillard 2002a, p. 25.

Ce n'est donc pas un choc de civilisations ni de religions, et cela dépasse de loin l'islam et l'Amérique, sur lesquels on tente de focaliser le conflit pour se donner l'illusion d'un affrontement visible et d'une solution de force. Il s'agit bien d'un antagonisme fondamental, mais qui désigne, à travers le spectre de l'Amérique (qui est peut-être l'épicentre, mais pas du tout l'incarnation de la mondialisation à elle seule) et à travers le spectre de l'islam (qui, lui non plus, n'est pas l'incarnation du terrorisme), *la mondialisation triomphante aux prises avec elle-même*<sup>104</sup>.

Baudrillard semble d'une part, et à juste titre, ne pas céder à une nouvelle polarisation du monde autour du conflit entre les États-Unis, et, disons, l'islam. Il rappelle que les États-Unis ne sont pas la seule incarnation du capitalisme mondial et que le terrorisme islamiste n'est pas non plus le seul type de terrorisme, complexifiant ainsi l'analyse géopolitique des événements. Mais cette analyse complexifiée semble finalement abandonnée lorsque Baudrillard adopte la vision, certes systématique, mais aussi symbolique de la mondialisation aux prises avec elle-même.

### **Entre vision identitaire et approche structurelle**

DeLillo semble lui-même aux prises, dans *Falling Man*, avec plusieurs conceptions du terrorisme et de l'extrémisme islamiste, en apparences contradictoires, qu'il tente de faire cohabiter. Au sujet de « In the Ruins of the Future », Peter Boxall écrit : « DeLillo's early response to the attacks, then, is an uneasy and unstable mix of the structural and the ideological »<sup>105</sup>. Même si les contradictions y sont moins évidentes que dans l'article, *Falling Man* est constitué, de façon plus implicite — car non théorique —, de ce même mélange instable. Si le terrain idéologique est moins directement exploité dans le roman, l'opposition entre le modèle occidental et l'extrémisme islamiste perdure mais selon des termes modifiés. Dans le roman, c'est l'expérience de la terreur dans le monde occidental qui flirte avec l'irrationalité, alors que la capacité d'abstraction et la vision symbolique — corrélats du complot terroriste — éloignent Hammad du portrait du terroriste en individu irrationnel, pathologique, aux croyances « moyenâgeuses », que l'on pouvait craindre à la lecture de l'article. Si DeLillo décrit le processus de répression et de lutte interne qui accompagne la fusion de Hammad avec la cause djihadiste, la « rage » islamiste ne constitue pas

---

<sup>104</sup> Baudrillard 2002a, p. 18.

<sup>105</sup> Boxall 2009, p. 170.

directement l'angle privilégié par DeLillo dans le portrait du terroriste, qui préfère lui substituer un vocabulaire abstrait et symbolique.

Comme nous l'avons vu, cette dimension abstraite et symbolique semble éloigner le roman — ou plutôt le portrait du terroriste — de l'opposition idéologique au centre de la théorie du choc des civilisations. Toujours au sujet de « In the Ruins of the Future », Peter Boxall explique en quoi l'article de DeLillo semble influencé de manière contradictoire par les théories civilisationnelles de Huntington<sup>106</sup> et celles structurelles — en apparence du moins — de Baudrillard :

A sign of this mix between Baudrillard and Huntington, between the structural and the ideological, is the confusion here between convergence and separation, between a coming apart and a falling together<sup>107</sup>.

En effet, ce double processus de convergence et de séparation est particulièrement résonnant à la lecture de *Falling Man* qui, plutôt de confondre les deux, semble refuser de choisir pour embrasser les deux fois à la fois. Dans *Falling Man*, la séparation est explicite, comme en atteste la structure narrative du roman et la mise en opposition des sections relatives à Keith, Lianne et les personnages satellites — ce que l'on pourrait qualifier grossièrement de partie « américaine » du roman — et les sections, plus brèves, décrivant le processus du complot djihadiste à travers le personnage de Hammad. Mais si le processus de « disjonction » que décrit Boxall était, dans l'article, directement la conséquence de la lutte idéologique et de la victoire de la terreur sur la raison, l'articulation de cette opposition est en réalité moins explicitement liée à une guerre idéologique.

Ainsi que nous l'avons analysé dans la première partie de notre lecture de *Falling Man*, la chronologie du roman indique que les perturbations internes présentes chez Keith sont la conséquence directe de son expérience traumatique et de son impossibilité d'accéder à cette expérience et d'en faire sens. La pénétration de la terreur à l'échelle de Lianne — l'hostilité xénophobe et paranoïaque qu'elle manifeste — est, elle aussi, la résultante du choc indirectement reçu. DeLillo ne ménage aucun doute à ce sujet. Mais la structure narrative du roman vient perturber les certitudes chronologiques et causales. Le récit met en effet en opposition des sections décrivant les conséquences de l'acte terroriste

---

<sup>106</sup> Voir pp. 183-184 de la présente étude.

<sup>107</sup> Boxall 2009, p. 170.

à New York avec d'autres relatives à la genèse de cet acte, jusqu'à ce que ces deux espaces spatio-temporels se rencontrent lors de la scène finale du roman dans laquelle le vol numéro 11 de la compagnie American Airlines piloté par Hammad vient percuter la tour nord du World Trade Center dans laquelle se trouve Keith. Le moment de l'impact est aussi celui de la « rencontre » entre les deux personnages et leurs récits parallèles ; il constitue le point culminant évident du roman :

A bottle fell off the counter in the galley, on the other side of the aisle, and he watched it roll this way and that, a water bottle, empty, making an arc one way and rolling back the other, and he watched it spin more quickly and then skitter across the floor an instant before the aircraft struck the tower, heat, then fuel, then fire, and a blast wave passed through the structure that sent Keith Neudecker out of his chair and into a wall. He found himself walking into a wall. He didn't drop the telephone until he hit the wall. (*FM* 239)

Le moment de l'impact, et de la rencontre entre le terroriste et la victime, est également une collusion temporelle et narrative, puisque le changement de focalisation entre Hammad et Keith intervient à l'intérieur de la même phrase. Pour Boxall, cette collision est aussi symbolique : « the terrorists meet their victims, before meets with after, "us" meets with "them". It is also the passage in the novel in which the nature of the "partition" between mind and world, between self and other, comes under the closest scrutiny »<sup>108</sup>. Mais surtout ce que cette collision produit, du point de vue de la temporalité narrative, c'est un retour au début du roman, dans les minutes chaotiques où Keith parvient à échapper à l'effondrement des tours. La circularité narrative que DeLillo introduit à la fin du roman compromet donc sa chronologie apparente et la causalité qui en résulte. Ce procédé pourrait être facilement interprété comme une manifestation — au niveau du récit — de l'impossibilité pour Keith de dépasser son traumatisme. Mais il permet surtout de lire sous un autre angle les trajectoires respectives de Keith et de Hammad et d'identifier des éléments communs. En effet, le narrateur évoque en des termes similaires la radicalité qui semble s'installer chez Keith après le 11 septembre et celle qui anime Hammad dans le complot qu'il fomenté. Reconverti en joueur professionnel de poker, Keith semble — lui aussi — ne faire qu'un avec sa nouvelle activité :

---

<sup>108</sup> Boxall 2009, p. 186.

He was becoming the air he breathed. [...] There were no days or times except for the tournament schedule. [...] The point was of invalidation. Nothing else pertained. Only this had binding force. He folded six more hands, then went all-in. Make them bleed. Make them spill their precious losers' blood. (FM 230)

La présence du terme « blood » rappelle passage décrivant les réunions des djihadistes à Hambourg<sup>109</sup> ; mais surtout, cet extrait semble relativement interchangeable avec un autre décrivant le retrait intérieur de Hammad :

He prays and sleeps, prays and eats. These are dumb junk meals often taken in silence. The plot shapes every breath he takes. This is the truth he has always looked for without knowing how to name it or where to search. (FM 176)

DeLillo suggère ici un mode de retrait commun au terroriste et sa victime. L'irrationalité de la cause religieuse semble paradoxalement reflétée dans la figure du profane occidental. Les deux personnages deviennent indifférenciés de leur objectif. Ils glissent vers cet objectif en sacrifiant leur propre identité. À ce moment précis du texte, cité plus haut, la fusion de Keith avec son activité semble aussi irrationnelle que celle de Hammad avec la cause djihadiste. Ce que la structure circulaire du récit laisse entendre alors, c'est le retrait intérieur parallèle des deux personnages, ou peut-être leur « chute commune », ainsi que le propose Peter Boxall. Et dans cette chute commune et parallèle entre le terroriste et sa victime, l'agresseur et l'agressé, se joue aussi l'idée d'une complicité de la puissance dominante dans son propre effondrement. Ceci nous renvoie donc à la théorie de Jean Baudrillard évoquée auparavant<sup>110</sup>. Selon Baudrillard, l'Occident suscite son propre désir de voir se produire sa destruction, et ce, de par sa nature hégémonique :

Que nous ayons rêvé de cet événement, que tout le monde sans exception en ait rêvé, parce que nul ne peut ne pas rêver de la destruction de n'importe quelle puissance devenue à ce point hégémonique, cela est inacceptable pour la conscience morale occidentale, mais c'est pourtant un fait, et qui se mesure justement à la violence pathétique de tous les discours qui veulent l'effacer<sup>111</sup>.

---

<sup>109</sup> Voir p. 216 de la présente étude.

<sup>110</sup> Voir pp. 209 et 219 de la présente étude.

<sup>111</sup> Baudrillard 2002a, p. 11.

Mais comme le souligne Peter Osborne, Baudrillard ajoute à cette théorie de la complicité psychologique — par ailleurs développée par Žižek dans un langage plus psychanalytique<sup>112</sup> — un sens de l'action : « What is more distinctive [...] is the extension of this speculative thesis of repressed psychological complicity to the level of abstraction »<sup>113</sup>. Baudrillard écrit en effet : « Quand les deux tours se sont effondrées, on avait l'impression qu'elles répondaient au suicide des avions-suicides par leur propre suicide. [...] L'Occident, en position de Dieu (de toute-puissance et de légitimité morale absolue) devient suicidaire et se déclare la guerre à lui-même »<sup>114</sup>. Ce phénomène inscrit donc le terrorisme à la fois à l'extérieur et à l'intérieur du système : « "Terrorism" is thus at once wholly outside the system and yet (inscribed within the system's suicidal desire for its own collapse) wholly within »<sup>115</sup>.

Cette double conception théorique du terrorisme semble servir les hésitations de DeLillo et le discours apparemment contradictoire que *Falling Man* véhicule. Le glissement des personnages que décrit le roman est parallèle, à la fois extérieur et intérieur au système, mais il les lie entre eux de façon inextricable. Si bien que la trajectoire du roman se trouve peut-être la mieux théorisée dans cet extrait de *L'Esprit du Terrorisme* :

Nous croyons naïvement que le progrès du Bien, sa montée en puissance dans tous les domaines (sciences, techniques, démocratie, droits de l'homme), correspond à une défaite du Mal. Personne ne semble avoir compris que le Bien et le Mal montent en puissance en même temps, et selon le même mouvement. Le triomphe de l'un n'entraîne pas l'effondrement de l'autre, bien au contraire. Le Bien ne réduit pas le Mal, ni l'inverse d'ailleurs : ils sont à la fois irréductibles l'un à l'autre et leur relation est inextricable<sup>116</sup>.

Cette analyse, si elle marque un progrès dialectique par rapport à la simple logique oppositionnelle et essentialiste de la théorie du choc des civilisations, maintient cependant la vision symbolique de deux pôles irréductibles. Cette vision des conflits mondiaux s'avère particulièrement évocatrice pour le lecteur de *Falling Man*. Comme nous le rappelle Pankaj Mishra, DeLillo, avant même le 11 septembre, articule les problématiques de ses romans non pas en termes politiques mais métaphysiques : « the resonant views on terror,

---

<sup>112</sup> Voir p. 59 de la présente étude.

<sup>113</sup> Osborne 2003, p. 4.

<sup>114</sup> Baudrillard 2002a, p. 13.

<sup>115</sup> Osborne 2003, p. 5.

<sup>116</sup> Baudrillard 2002a, p. 21.

conspiracy, mass society and art he previously articulated through his characters are metaphysical, even religious, rather than political »<sup>117</sup>. Mishra cite *Mao II* à titre d'exemple : « In societies reduced to blur and glut, terror is the only meaningful act »<sup>118</sup>. Selon le critique, *Falling Man* s'inscrit dans la même lignée, tant l'auteur semble délaïsser les facteurs sociopolitiques et historiques dans le développement du terrorisme : « [DeLillo] remains strangely incurious about their [the 9/11 hijackers] pasts and their societies, and he makes little attempt to analyze, in the light of the biggest ever terrorist atrocity, the origin and appeal of political violence »<sup>119</sup>. Il convient de se pencher, dès lors, sur les enjeux de cette approche particulière du terrorisme.

## **Idéalisme et décontextualisation**

La fascination qu'exerce le complot terroriste sur l'auteur se produit ainsi selon la logique narrative de ce complot. C'est cette fascination pour la dimension narrative du terrorisme qui le rapproche inévitablement des théories de Jean Baudrillard, pour qui le terrorisme est un phénomène certes dialectique, mais en grande partie vidé de son substrat socioéconomique et de sa mise en contexte historique. Ces conceptions sont présentes en filigrane dans *Falling Man* qui décrit deux entités abstraites et symboliques opposées entre elles, et un Occident complice de sa propre destruction. Si DeLillo s'attaque de front aux enjeux publics de l'après-11 septembre — à travers la question du terrorisme et de sa représentation — les réponses qu'il fournit éludent en quelque sorte cette dimension politique et le contexte socio-économique mondial dans lequel le terrorisme islamiste émerge. Le rapport dialectique qu'il décrit est purement idéaliste et le vocabulaire choisi est religieux ou métaphysique. Les personnages de DeLillo semblent en premier lieu relever de la personnification de la logique narrative abstraite que le romancier identifie dans le terrorisme et les conflits entre l'Occident et le monde islamique, s'approchant sur cet aspect du roman à thèse. Plus encore que dans « In the Ruins of the Future », DeLillo fait l'impasse, dans *Falling Man*, sur le contexte historique à l'origine du terrorisme pour se focaliser

---

<sup>117</sup> Mishra 2007.

<sup>118</sup> DeLillo 1991, p. 157.

<sup>119</sup> Mishra 2007.

uniquement sur le discours abstrait autour duquel il se construit mais qui n'explique pas ses causes.

Il faut s'en remettre à Fredric Jameson pour une approche dialectique, mais cette fois historicisée, du terrorisme. Pour Jameson, il convient tout d'abord d'identifier les processus politiques dissimulés derrière la résurgence de la religion dans le monde islamique :

[...] the seeds of the event [...] suggest we need to revise the current overestimation of religion's role in society today. This is less to deny that there is a religious revival in course today all over the world than it is to suggest that what is called religion today (in a variety of forms, from left to right) is really politics under a different name. [...] What is called religious fundamentalism is then a political option, which is embraced when other political options have been shut down: most notably, left politics and communist parties all over the Islamic world, if not the third world generally. [...] we have to enlarge our historical perspective to include the wholesale massacres of the Left systematically encouraged and directed by the Americans in a period that stretches back virtually to the beginnings of the cold war<sup>120</sup>.

Dans *Falling Man*, l'extrémisme religieux est pris pour argent comptant, et les conditions politiques qui mènent à son développement sont largement ignorées par l'auteur. L'investissement de la figure du terroriste et la logique interne du djihadisme en tant que récit, ne permettent pas d'identifier les conditions socio-économiques conduisant à la montée de l'extrémisme religieux, ni même la part de responsabilité de l'interventionnisme américain dans ce phénomène. Jameson se penche, par ailleurs, sur les origines du terrorisme :

As for *terrorism* — a loaded and ambiguous term if there ever was one — its prehistory — propaganda by the deed — lies in the failures of late-nineteenth century anarchism, as well as in the “successes” of 1960s activism, whose program called for efforts to force the state to disclose its true repressive and “fascist” nature<sup>121</sup>.

Le rapport dialectique que Jameson identifie ici dans l'activisme des années soixante relève de la même logique que le terrorisme pratiqué, selon lui, par Al-Qaeda :

This has been, indeed, precisely the dialectical success of bin Laden's operation as well: to motivate and generate an immense remilitarization of the state and its surveillance capabilities all over the world, and to unleash new and deadly interventions abroad, which are equally likely to motivate and to fuel new forms of mass hatred and anti-Western resistance<sup>122</sup>.

---

<sup>120</sup> Jameson 2002, p. 301.

<sup>121</sup> Jameson 2002, p. 304.

<sup>122</sup> Jameson 2002, p. 304.



Ce processus dialectique stratégique mais aussi politique n'est pas rendu visible dans l'exploration abstraite du terrorisme proposée par *Falling Man*, — ni par les thèses idéalistes baudrillardiennes qu'elles illustrent en partie — dans laquelle la terreur, de nature idéologique, pénètre et altère le quotidien des Américains sans que les mécanismes politiques, qui sont à l'origine du processus et l'alimentent, soient perceptibles pour le lecteur. Ainsi la cartographie mentale que propose DeLillo dans *Falling Man* se borne à une approche symbolique et idéaliste du terrorisme, qui représente ses conséquences dans la sphère publique mais ne permet pas d'identifier ses causes au niveau géopolitique. Le processus dépeint devient alors complice, malgré lui probablement, de la vision binaire au centre de la rhétorique de la « guerre contre le terrorisme », et de la logique narrative qui la sous-tend dans laquelle le rôle joué par les États-Unis dans la montée de cette force abstraite et irrationnelle est inaudible ou invisible.

À l'inverse de *Falling Man*, nous allons à présent aborder un roman qui traite de la question du terrorisme à l'intérieur d'un substrat socio-économique omniprésent. Il s'agit de *Terrorist* de John Updike. Nous analyserons les conséquences de cette mise en contexte dans l'approche du terrorisme à l'œuvre dans le roman.

## **b. « Jihad versus McWorld »<sup>123</sup> : *Terrorist* de John Updike**

Le roman que nous abordons à présent est moins ambitieux que *Falling Man*, autant dans sa forme que dans son contenu. Il s'agit d'une intrigue réaliste conventionnelle que Kristiaan Versluys décrit comme un récit d'apprentissage : « it is a bildungsroman, describing the growth of a young man's mind »<sup>124</sup>. Mais tout comme DeLillo, John Updike propose, dans *Terrorist*, d'investir la figure de l'Autre, celle du terroriste djihadiste dans sa construction. À la différence de Hammad, le preneur d'otage du vol détourné sur la tour nord du World Trade Center, Ahmad, le protagoniste de *Terrorist*, est un Autre « à l'intérieur ». Updike choisit de faire de son djihadiste en devenir, Ahmad Ashmawy Mulloy,

---

<sup>123</sup> La formule est empruntée au titre de l'ouvrage de Benjamin R. Barber, *Jihad vs. McWorld* (New York: Ballantine Books, 1996).

<sup>124</sup> Versluys 2009, p. 172.

un adolescent américain du New Jersey, fils d'une mère aux origines irlandaises et d'un père égyptien, disparu quelques années après sa naissance. En l'absence de cette figure paternelle, Ahmad décide dès l'âge de 11 ans de suivre l'enseignement religieux d'un Imam, Shaik Rashid, à la mosquée de New Prospect, la petite ville imaginaire et délabrée dans laquelle il vit avec sa mère, une aide soignante.

Ahmad est ainsi un personnage américain que le narrateur décrit dans son environnement social « naturel ». Dans le roman, sont évoqués les relations de Ahmad avec sa mère, sa vie de lycéen, son amitié complexe avec une lycéenne noire, et le harcèlement dont il est victime par le petit ami de celle-ci. Le « terroriste » que nous propose Updike est donc un personnage américain avant tout. D'un point de vue pratique, il est facile d'imaginer les raisons de ce postulat pour l'auteur. La volonté d'investir la figure du terroriste, et le risque qu'il représente, est ici compensée par la sécurité d'un environnement familial de l'auteur. De façon plus subtile, le choix d'un personnage américain et d'un environnement familial encourage l'identification du lecteur à une figure qui incarne pourtant son Autre dans le contexte de l'après 11 septembre. Ce phénomène relève tout à la fois d'une nécessité romanesque — Ahmad est le principal protagoniste du roman — et du choix d'une complexification morale — l'altérité radicale du terroriste est en théorie désamorcée dans ce postulat.

### **L'Autre « à l'intérieur »**

Alors que DeLillo dans *Falling Man* choisissait de mettre en apposition — et opposition — les sections évoquant le djihadisme avec le récit principal du roman situé à New York, Updike opte lui pour un récit unique et une structure unifiée plus conventionnelle. La radicalisation d'Ahmad que décrit *Terrorist* se fait à l'intérieur de la sphère publique américaine. Alors que l'intérêt pour la figure du terroriste se situe, chez DeLillo, dans l'espace abstrait et idéaliste de sa fusion progressive avec la dimension narrative du complot, l'Autre en tant que terroriste se trouve, chez Updike au centre du roman, et, qui plus est, dans un espace social et national qui est celui d'une majorité de lecteurs. Nous allons voir que cet espace, omniprésent, tend à favoriser, selon la stratégie narrative du roman, l'identification du lecteur avec le personnage d'Ahmad.

Le point de vue que propose *Terrorist* sur son protagoniste est tout d'abord celui d'un adolescent en rupture profonde avec son environnement. Dès le début du roman, la focalisation interne sur Ahmad révèle un rejet du mode de vie américain — de son hédonisme et sa consommation effrénée — qu'il exprime selon le vocabulaire religieux :

Infidels, they think safety lies in accumulation of the things of this world, and in the corrupting diversions of the television set. They are slaves to images, false ones of happiness and affluence. (T 4)

Ce type de réflexions inonde le texte et la focalisation interne sur Ahmad. Nous reviendrons plus en détail sur les enjeux du vocabulaire religieux qu'Updike prête à son personnage, mais il est essentiel de relever que cette dénonciation incessante de la décadence du mode de vie américain ne se produit pas en vase clos dans le roman. Astucieusement, Updike investit, également en focalisation interne, le personnage d'un conseiller pédagogique du lycée d'Ahmad, Jack Levy — un juif américain proche de la retraite — chez qui la vision d'une Amérique en déliquescence s'exprime abondamment :

He sees himself as a pathetic elderly figure on a shore, shouting out to a flotilla of the young as they slide into the fatal morass of the world — its dwindling resources, its disappearing freedoms, its merciless advertisements geared to a preposterous popular culture of eternal music and beer and impossibly thin and fit young females. (T 23)

Le point de vue religieux d'Ahmad sur la société américaine est donc partagé par celui — profane — de Levy (Levy est de confession juive mais non pratiquant). On pourrait alors supposer que ce qui se cache derrière ce rapprochement « spirituel » n'est autre que l'auteur lui-même. En effet, John Updike est âgé de soixante-quatorze ans lorsqu'il publie *Terrorist* — son avant dernier roman — et le lecteur pourrait se risquer à identifier le point de vue de l'auteur lui-même derrière les nombreuses réflexions du conseiller pédagogique, alors à l'automne de sa vie. Le postulat de *Terrorist*, dans son investissement de la figure de l'Autre, semble ainsi établir une proximité implicite entre le personnage du terroriste en devenir et l'auteur lui-même qui s'effectue par l'intermédiaire d'un tiers, en l'occurrence Jack Levy. Ce qui rend — à priori — cette proximité de points de vue intéressante, ce n'est pas seulement le fait qu'elle suspend l'altérité radicale de la figure du terroriste, c'est qu'elle se produit à l'intérieur d'un contexte socio-économique qui est présenté comme la cause du ressentiment profond des deux personnages du roman. C'est ce qu'Updike confirme lui-

même en partie dans un entretien au *New York Times*, au moment de la publication de *Terrorist* aux États-Unis : « I think I felt I could understand the animosity and hatred which an Islamic believer would have for our system. Nobody's trying to see it from that point of view »<sup>125</sup>. Ainsi, ce que semble proposer Updike dans le roman, c'est de rendre compte de cette animosité envers la société américaine à l'intérieur même du système. En ce sens, Jack Levy jouerait ainsi un rôle d'intermédiaire probable entre le point de vue de l'auteur et celui qu'il pense identifier chez son protagoniste islamiste.

Dans sa tentative de désamorcer le portrait du terroriste en tant qu'Autre, Updike suggérerait alors des causes structurelles à l'animosité qui s'exprime chez Ahmad. Le territoire investi dans *Terrorist* est bien connu de l'auteur, puisqu'il s'agit de l'Amérique moyenne, « middle America », pour reprendre une sorte de lieu commun sur l'œuvre de Updike<sup>126</sup>. À ce titre, la focalisation sur le personnage de Jack Levy permet d'accéder aux réflexions élaborées de ce dernier concernant l'état de déliquescence de l'espace public américain :

*Housing*, Jack Levy thinks. Houses have compressed into housing, squeezed closer together by rising land costs and subdivision. Where within his memory back and side yards had once included flowering trees and vegetable gardens, clotheslines and swing sets, now a few scruffy bushes fight for carbon dioxide and damp soil between concrete walks and asphalt parking spaces stolen from what had been generous margins of grass. [...] Affordable housing units are dwindling in size like pieces of paper repeatedly folded. Discarded divorcées and obsolete craftsmen in outsourced industries and hardworking people of color, grabbing for the next rung in the climb out of the inner slums, move into the neighborhood and can't afford to leave. (T 26-27)

La décadence que perçoit Ahmad — selon son vocabulaire religieux — dans la culture américaine, est ainsi relayée par les propos de Levy qui identifie ses sources dans l'effondrement de la cohésion sociale du pays. À travers ce glissement entre l'animosité ou l'hostilité d'Ahmad et le désenchantement de Levy, Updike propose ainsi un arrière plan

---

<sup>125</sup> Charles McGrath, « An Interview with John Updike: In *Terrorist*, a Cautious Novelist Takes on a New Fear », *The New York Times*, 31 May 2006, <<http://www.nytimes.com/2006/05/31/books/31updi.html>>.

<sup>126</sup> À la mort de Updike en 2009, Christopher Hitchens dénonce cette étiquette trop souvent adossée à l'auteur, dont l'œuvre prête, selon lui, à plus de nuances : « Most of the celebrations and elegies for the great John Updike were abysmally bland, praising him as the bard and chronicler of the great American middle (middle-class, middle-minded, and so forth). One obituarist got it more nearly right, saying that Updike seemed like a paragon of the bourgeoisie to some while appearing as a worrying outrider of sexual liberation and subversion to others. » (« Farewell to a Much Misunderstood Man », *Slate*, 2 February 2009, <[http://www.slate.com/articles/news\\_and\\_politics/fighting\\_words/2009/02/farewell\\_to\\_a\\_muchmisunderstood\\_man.html](http://www.slate.com/articles/news_and_politics/fighting_words/2009/02/farewell_to_a_muchmisunderstood_man.html)>).

socio-économique à son récit, un geste qui est tout sauf anodin dans le contexte du roman sur le 11 septembre. De par cette mise en parallèle du discours religieux et du contexte socio-économique, qui s'incarne dans l'alternance des points de vue d'Ahmad et de Jack Levy au discours indirect libre, l'auteur suspend l'opposition idéologique qui sous-tend généralement le discours sur l'islamisme radical face au monde occidental. Dans *Terrorist*, l'Autre — en tant que figure de l'islamiste — se trouve à l'intérieur du système présenté comme dysfonctionnel. En ce sens, la vision acerbe de la société américaine, de sa cohésion sociale menacée, de son espace public déliquescents, qui s'incarne dans le désenchantement de Jack Levy, dissimule peut-être davantage le point de vue de l'auteur lui-même que ne le font les propos critiques de Martin Ridnour dans *Falling Man*. À la différence de DeLillo, le modèle américain n'est pas réhabilité par Updike dans *Terrorist*, et cette toile de fond socio-économique rugueuse marque un contraste saisissant avec les œuvres, étudiées dans le premier chapitre, qui envisagent le 11 septembre et ses conséquences sous le prisme de la sphère domestique bourgeoise.

Jack Levy, cependant, ne constitue pas un double d'Ahmad. Son point de vue sur les attentats du 11 septembre n'est pas celui des islamistes radicaux rencontrés dans le roman, et il n'approuve en rien le terrorisme. Updike lui prête l'analyse d'un homme vieillissant, certes déphasé mais cependant lucide sur les bouleversements de l'époque :

As Jack Levy sees it, America is paved solid with fat and tar, a coast-to-coast tarbaby where we're all stuck. Even our vaunted freedom is nothing much to be proud of, with the Commies out of the running; it just makes it easier for terrorists to move about, renting airplanes and vans and setting up Web sites. Religious fanatics and computer geeks: the combination seems strange to his old-fashioned sense of the reason-versus-faith divide. Those creeps who flew the planes into the World Trade Center had good technical educations. The ringleader had a German degree in city planning; he should have redesigned New Prospect. (T 27)

Bien sûr, l'analyse de Levy est grossière et plutôt réactionnaire, ainsi que Updike l'a volontairement conçue, certainement, et comme en témoigne l'usage de termes datés et familiers tels « Commies » ou « creeps » pour qualifier les auteurs des attentats du 11 septembre. Mais elle a le mérite de redonner un sens de causalité au terrorisme qui en est largement dépourvu dans les autres romans sur le 11 septembre. Si l'analyse de Levy est maladroite, la situation générale qu'il dépeint est perçue cependant par le lecteur comme propice à l'émergence du terrorisme. À travers les propos mal orientés de Levy, le substrat socioéconomique américain déliquescents est indirectement présenté comme une cause

possible du développement de l'islamisme politique au sein même de l'espace social américain. L'intérêt pour Updike d'investir la figure du terroriste en devenir de l'intérieur réside dans cette possibilité de représenter, ou tout du moins, de suggérer une causalité à l'échelle de la sphère publique américaine. Si *Terrorist* ne rend pas visible les mécanismes du développement du terrorisme islamiste à l'échelle internationale, il semble vouloir introduire un sens de causalité à l'échelle domestique. Pourtant, comme nous allons le voir à présent, ce postulat se trouve remis en question par la trame narrative du roman et le statut attribué à l'islam.

### **Artificialité de la voix narrative et restitution littérale du Coran**

Dans une étude sur les enjeux formels et narratifs du discours indirect libre et de l'intrusion de l'auteur dans le genre romanesque, James Wood voit dans *Terrorist* l'exemple d'un échec de cette stratégie narrative. Selon lui, la focalisation sur Ahmad dissimule mal la voix de l'auteur lui-même :

Ahmad is walking along the street, looking about, and thinking: the classic post-Flaubertian novelistic activity. The first few lines are routine enough. Then Updike wants to make the thought theological, so he effects an uneasy transition: "He will not grow any taller, he thinks, in this life or the next. *If there is a next*, an inner devil murmurs." It seems very unlikely that a schoolboy thinking about how much he had grown in the last year would think: "I shall not grow any taller, in this life or the next." The words "or the next" are there just to feed Updike a chance to write about the Islamic idea of heaven. We are only four pages in, and any attempt to follow Ahmad's own voice has been abandoned: the phrasing, syntax, and lyricism are Updike's, not Ahmad's<sup>127</sup>.

Cette question problématique de la voix et du point de vue d'Updike derrière celui de son protagoniste fut présentée par la critique — de façon quasi unanime — comme la principale raison de l'échec esthétique du roman. Wood écrit dans sa critique du roman parue dans *The New Republic* :

[...] who would desire Updike's kind of sympathy? Wanting to dignify his hero, Updike drastically overcompensates and turns his schoolboy into a stiff stereotype — he's a bigot,

---

<sup>127</sup> James Wood, *How Fiction Works*, New York: Picador, 2009 (2008), p. 28.

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?<sup>128</sup>

Les critiques adressées par Wood quant à la vraisemblance du personnage d'Ahmad s'avèrent justifiées dans l'ensemble tant Ahmad ne semble jamais réellement fléchir dans la radicalité de sa croyance. Updike ne présente aucun conflit interne chez le personnage, si ce n'est la vague attirance qu'il ressent pour Joryleen. Ahmad embrasse l'islam dans chacune de ses facettes. Mais cette question de la vraisemblance du personnage d'Ahmad ne constitue pas une fin en soi dans le cadre de cette étude. L'enjeu réside plutôt dans la signification donnée par l'auteur à la religiosité d'Ahmad. Que révèle alors la croyance sans faille d'Ahmad quant au discours général du roman ?

Nous l'avons vu, l'appréhension de la question de l'islamisme radical dans *Terrorist* se fait à l'intérieur d'un contexte socio-économique très présent. Si les réflexions de Jack Levy teintent, par effet de ricochet, la perception d'Ahmad d'un monde décadent, Updike lui-même indique pourtant que ses intentions dans *Terrorist* sont d'ordre religieux et non politique<sup>129</sup>. En plus des critiques portant sur la tonalité de la voix d'Ahmad, il fut aussi reproché à l'auteur, à la sortie du roman, de ne faire de son personnage qu'un porte-voix de l'islam, ou une simple personnification des textes coraniques. De fait, Updike construit son protagoniste comme le réceptacle de son propre intérêt pour la question islamique. Ce qui transparaît de la ferveur religieuse littérale d'Ahmad, ce sont les recherches effectuées par l'auteur sur l'islam et plus particulièrement sur le Coran. De nombreuses sourates (ensemble de versets du Coran) sont citées par Ahmad ainsi que par l'imam de la mosquée avec lequel Ahmad suit son enseignement religieux.

Ceci rappelle bien sûr le phénomène évoqué par DeLillo dans *Falling Man*, et l'intérêt des Américains pour l'islam et le Coran après le 11 septembre. Le recours d'Updike aux textes coraniques participe ainsi de la même logique que celle identifiée par Žižek, et que reprend Samuel Thomas, à juste titre, au sujet de *Terrorist* :

---

<sup>128</sup> James Wood, « Jihad and the Novel », *The New Republic*, 3 July 2006, <<http://www.newrepublic.com/article/books-and-arts/jihad-and-the-novel>>.

<sup>129</sup> « Updike himself repeatedly stated that his concerns in *Terrorist* were largely religious and not political » (Anna Hartnell, « Violence and the Faithful in Post-9/11 America: Updike's *Terrorist*, Islam, and the Specter of Exceptionalism », *Modern Fiction Studies* 57:3 [Fall 2011]: p. 479).

[...] given the fact that the novel is studded with diligently researched references to Islamic doctrine and controversial *suras*, it is tempting to invoke Žižek's shrewd analysis of the massive increase in sales of English translations of the Qur'an in the weeks after 9/11<sup>130</sup>.

Pour rappel, Žižek voit dans ce phénomène une tentative vaine d'identifier les causes du l'extrémisme islamiste dans le Coran, ou — au contraire — de dédouaner l'islam de son assimilation à une religion violente<sup>131</sup>. Surtout, ce phénomène dissimule, pour Žižek, la dépolitisation et la décontextualisation du débat, comme le résume Samuel Thomas : « What Žižek is describing [are] the critical limits of a supposedly tolerant idiom that fetishistically overvalues the importance of coming to terms with contrasting "cultural traditions" »<sup>132</sup>. Cette plongée dans la culture de l'islam, à travers ses textes, constitue un aspect essentiel de la démarche d'Updike lorsqu'il s'attelle à l'écriture de *Terrorist*. Mais l'accent porté par le romancier sur les textes du Coran semble, dès lors, problématique. D'une part, comme l'indique Anna Hartnell, les recherches effectuées par Updike sur l'islam sont le fruit d'une interprétation occidentale ou américaine des textes :

Updike's own rather scant research for *Terrorist* — a casual survey of the Qur'an and a book called *Islam Today* participates in the economy identified by Said in his ground-breaking 1978 study *Orientalism* in which he irrevocably coupled Orientalist "knowledge" with imperial power. [...] in spite of his apparently genuine attempt to displace reductive readings of Islamist violence, "Islam" does ultimately emerge as other in Updike's novel, its practitioners sometimes drawn in commonplace Orientalist stereotypes<sup>133</sup>.

D'autre part, Updike affirme lui-même, dans différents entretiens parus à la sortie du roman, qu'il fut frappé lors de sa lecture du Coran par l'hostilité et la violence contenues dans certains de ses versets. Dans *Terrorist*, Updike ne fait pas l'impasse sur ces versets controversés. Le narrateur nous indique, par exemple, qu'Ahmad recherche dans le Coran des conseils d'ordre sexuel, mais n'y trouve, selon lui, que des préceptes concernant « l'impureté » féminine :

It talked of uncleanness but only in regard to women, their menstruation, their suckling of infants. In the second sura, he found the mysterious words, *Your wives are your field: go in, therefore, to your field as ye will; but do first some act for your souls' good: and fear ye God,*

---

<sup>130</sup> Samuel Thomas, « Outtakes and Outrages: the Means and Ends of Suicide Terror », *Modern Fiction Studies* 57:3 (Fall 2011): p. 439.

<sup>131</sup> Voir pp. 198-200 de la présente étude.

<sup>132</sup> Thomas 2011, pp. 439-440.

<sup>133</sup> Hartnell 2011, p. 479.



*and know that ye must meet Him. In the verse before that, he read that women are pollution. Separate yourselves therefore from women and approach them not, until they be cleansed. But when they are cleansed, go in unto them as God hath ordained for you. Verily God loveth those who turn to Him, and loveth those who seek to be clean. (T 156-157)*

Ces sourates ne sont pas directement liées à l'intrigue du roman, ni ne renseignent sur le processus conduisant à l'islamisme politique et radical. Leur reproduction dans le roman relève ainsi d'un véritable parti pris d'Updike. Dans la même veine polémique, un autre passage extrait du Coran concerne la position de l'islam envers les non-croyants. Updike en offre, là encore, une version traduite : « *Let not the infidels deem that the length of days we give them is good for them! We only give them lengths of days that they may increase their sins! and a shameful chastisement shall be their lot* » (T 76). Si Ahmad s'étonne auprès de Shaikh Rashid du sadisme contenu dans cette sourate, la réponse du maître est implacable. Pour lui, les non-croyants doivent être considérés comme une variété d'insecte : « *They have no feelings. They are manifestations of Satan, and God will destroy them without mercy on the day of final reckoning. God will rejoice at their suffering. Do thou likewise, Ahmad* » (T 77).

Ce que l'insertion de ces sourates révèle, c'est qu'Updike ne semble pas seulement identifier les causes de la montée de l'islamisme radical dans un contexte socio-économique, mais aussi et surtout selon les fondements de la religion islamiste, comme l'exprime Anna Hartnell : « [Updike's] attempt to understand the mind of a potential terrorist is drawn in strikingly religious terms, terms that threaten to reinstate, rather than transcend, the myth of hermetically sealed and timelessly opposed cultures »<sup>134</sup>. Le postulat de départ de *Terrorist* est donc compromis par cette incursion littérale du religieux, et le roman semble ainsi tiraillé entre une approche contextuelle de la montée de l'islamisme politique et le recours à une lecture essentialiste de la religion islamiste. Alors que DeLillo dans *Falling Man* hésite entre une vision dialectique abstraite du terrorisme islamiste et une rhétorique identitaire et essentialiste, Updike oscille, lui, entre la déliquescence de la sphère publique américaine et l'essence des textes coraniques pour expliquer le phénomène de l'islamisme radical.

On peut ainsi lire dans les différentes critiques émises à l'égard de *Terrorist* la nature problématique du recours aux préceptes de l'islam dans le roman. Le roman fut en effet

---

<sup>134</sup> Hartnell 2011, p. 484.

accusé d'islamophobie par certains critiques, alors que d'autres, au contraire, dénoncent la bienveillance d'Updike envers le terroriste en devenir qu'il dépeint<sup>135</sup>. Il est déterminant de comprendre que c'est le recours à une lecture religieuse de l'islamisme radical qui suscite ce type de réaction car il identifie dans les fondements même de l'islam une réponse à des questions pourtant d'ordre empirique. Il s'agit d'un phénomène similaire à celui dénoncé à l'échelle politique par Žižek, où les discours des dirigeants occidentaux vantant la grandeur de l'islam après le 11 septembre font abstraction des enjeux stratégiques et politiques de l'islamisme politique<sup>136</sup>. C'est ce que suggère également Samuel Thomas au sujet de *Terrorist*, en citant Žižek :

In decorating the narrative with reverential borrowings from the Qur'an and conspicuously knowing references to Arabic culture more generally, it could be argued that *Terrorist* projects a "patronizingly liberal respect for the Other's spiritual depth" (34) — channeling the kind of "understanding", kiss-and-kill rhetoric perhaps best embodied by a figure like Tony Blair, apparently a long-time student of Islam's holy book, and one of the key architects of the post-9/11 War on Terror [...] Fear and bewilderment, not to mention certain prejudices and value judgments, are sublimated into an outward gesture of compassion or inclusivity<sup>137</sup>.

Cette opération de mystification est confirmée par l'auteur lui-même lorsqu'il déclare au *New York Times* :

I think sometimes "Why did I do this?" I'm delving into what can be a very sore subject for some people. But when those shadows would cross my mind, I'd say, "They can't ask for a more sympathetic and, in a way, more loving portrait of a terrorist"<sup>138</sup>.

Ce que révèlent ces déclarations, c'est qu'Updike semble plus concerné par la capacité de son personnage à susciter la compassion du lecteur que par remettre véritablement en question les termes d'appréhension de l'islamisme politique dans le débat public américain après le 11 septembre. Ceci marque pourtant un contraste avec le postulat du roman. Mais le texte révèle — à la lumière de ces déclarations d'Updike — que l'auteur semble aux prises

---

<sup>135</sup> Kristiaan Versluys évoque un article de Jonathan Raban qui dénonce la complaisance d'Updike envers son personnage : « According to Raban, Updike has not succeeded in presenting true Islamist rage. Ahmad is too nice a person; his ideology insufficiently inspired by blind hatred » (Versluys 2009, p. 170). Voir Jonathan Raban, « The Good Soldier », *New York Review of Books*, 13 July 2006, <<http://www.nybooks.com/articles/archives/2006/jul/13/the-good-soldier/>>.

<sup>136</sup> Voir p. 199 de la présente étude.

<sup>137</sup> Thomas 2011, p. 440.

<sup>138</sup> McGrath 2006.

avec, d'une part, la mise en contexte de l'extrémisme islamiste dans un substrat socioéconomique, et, de l'autre, un intérêt quasi essentialiste pour la question de la religion islamiste et le caractère polémique de certains versets du Coran. La volonté de susciter la compassion du lecteur devient alors cruciale car elle semble déterminer le changement d'orientation de l'auteur au fil du roman. Comment s'organise alors au niveau du texte ce positionnement instable ?

## Individualisme et désolidarisation ethnique

La ferveur religieuse d'Ahmad, dans *Terrorist*, est totale. Elle ne connaît aucune faiblesse et n'est jamais remise en cause par le personnage. Updike admet lui-même l'artificialité de cet engagement, mais il tente cependant de le justifier :

Ahmad's fervor is in a way artificial and special, bred of his own psychological needs, an absent father, idealism, a black and white really. A wish to live among absolutes and have the comfort of absolute faith<sup>139</sup>.

De sa situation familiale et de l'absence de son père, Ahmad en fait part à Jack Levy lors de leur entrevue au lycée au début du roman, mais il garde pour lui sa ferveur religieuse sans failles que le narrateur nous livre au discours indirect libre :

Ahmad in his fatherless years with his blithely faithless mother has grown accustomed to being God's sole custodian, the one to whom God is an invisible but palpable companion. God is ever with him. As it says in the ninth sura, *Ye have no patron or helper save God*. God is another person close beside him, a Siamese twin attached to every part, inside and out, and to whom he can turn at every moment in prayer. (T 39-40)

Le ton délibérément emphatique de cet extrait reflète à la fois la tonalité religieuse de la focalisation interne sur Ahmad tout au long du roman, et la croyance absolue du personnage. Mais ce passage permet également de pénétrer l'intériorité d'Ahmad. Cette dimension intérieure est une caractéristique omniprésente du personnage. Son désir de s'élever spirituellement, de vivre en accord avec les préceptes du Coran va de pair avec la

---

<sup>139</sup> Steve Inskeep, « John Updike Explores Arab Immigrant Culture », *National Public Radio*, 13 June 2006, <<http://www.npr.org/2006/06/13/5479128/john-updike-explores-arab-immigrant-culture>>.

décadence de la société qui l'entoure, selon lui. Au terme de ses années lycéennes, Ahmad devient chauffeur de poids lourds. Il est embauché dans une entreprise de vente de meubles dont les propriétaires sont d'origine libanaise. Ahmad est en charge des livraisons dans tout l'État du New Jersey, et le narrateur nous fait part de l'équilibre spirituel que lui procure cette fonction : « This space [the truck's] will always have something magic about it, something peaceful not of this world, a strange quality of being under magnification from some high vantage. It is a place God has breathed upon » (T 153 ), ou encore : « In the solitude of the cab he is not alone, God is with him. But God is Himself alone, He is the ultimate of solitude. Ahmad loves his lonely God » (T 211). Selon Anna Hartnell, l'individualisme et l'intériorité qui caractérisent l'expérience de la religion chez Ahmad semble relever davantage de la culture protestante que des préceptes de l'islam : « Ahmad's attitudes toward Islam are comparable to the workings of a Protestant interiority that Updike can relate to and respect »<sup>140</sup>.

Cette distinction est essentielle si l'on veut comprendre la bienveillance dont fait preuve l'auteur envers son protagoniste, mais aussi le discours sur l'islam politique que le roman véhicule dans sa deuxième partie. John Updike est descendant des premiers colons hollandais arrivés à New Amsterdam vers les années seize cent cinquante<sup>141</sup>. Il est issu d'un milieu protestant privilégié du nord-est des États-Unis connu sous l'acronyme familier de WASP<sup>142</sup>. La rigueur et la droiture qui caractérisent Ahmad dans le roman sont ainsi directement issues des valeurs du protestantisme familières de l'auteur. Elles suscitent non seulement la bienveillance de l'auteur mais également la compassion du lecteur. Au sujet de Ahmad, Updike déclare ainsi : « In other ways, apart from Islam, he's a nice boy; a nice boy who believes »<sup>143</sup>. Alors qu'Ahmad ne semble faire qu'un avec la religion qu'il pratique, Updike suggère cependant par cette distinction une certaine autonomie du personnage envers le bloc monolithique que constitue l'islam à ses yeux. C'est cet individualisme qui acquiert les faveurs d'Updike. L'auteur ne conçoit donc pas Ahmad comme un simple avatar de l'islam ; il le distingue alors du groupe socio-ethnique dans lequel s'incarne la religion

---

<sup>140</sup> Hartnell 2011, p. 488.

<sup>141</sup> Voir Inskeep 2006.

<sup>142</sup> Voir p. 50 de la présente étude. Notons également que dans sa nécrologie de l'auteur pour le magazine *Slate*, Christopher Hitchens évoque la posture « WASP » d'Updike comme explication de la difficulté de saisir la complexité de l'auteur et de son oeuvre : « Another apparent obstacle in the way of a full appreciation of Updike was his unabashedly WASP-like stance and character » (Hitchens 2009).

<sup>143</sup> Inskeep 2006.

islamique dans le roman. Et c'est cette distinction qui s'avère problématique, nous allons le voir, non seulement au regard du postulat de départ du roman, mais aussi du discours général sur l'islam que celui-ci véhicule, et ce, dans la période délicate de l'après-11 septembre.

Si l'héritage protestant d'Updike s'incarne dans l'intériorité d'Ahmad — qu'Updike lui-même semble louer — l'auteur fait évoluer cette intériorité vers une forme d'individualisme qui colore de façon toujours plus prononcée les rapports d'Ahmad à sa religion. L'hostilité du protagoniste envers la décadence du monde de vie américain s'exprime dès la première phrase du texte : «*Devils, Ahmad thinks. These devils seek to take away my God* » (T 3). Les diables en question sont les lycéennes aux tenues provocantes qu'Ahmad côtoie tous les jours, les adolescents bruyants et bagarreurs, et leurs professeurs, chrétiens et juifs non pratiquants. Ainsi, dès le début du roman, le protagoniste évoque sa croyance comme un processus individuel qu'il estime devoir protéger de la menace du monde extérieur et des non-croyants. La seule présence humaine qui ne constitue pas une entrave à sa croyance est celle, évidente, de son maître, Shaikh Rashid, l'imam de la mosquée. Mais dès lors qu'il débute son activité de chauffeur-livreur, Ahmad se trouve confronté à une communauté à laquelle il est tout autant étranger. Ses excursions au sein de la communauté arabe du New Jersey révèlent son inconfort :

Here those awaiting delivery tend to live: darker-skinned families with voices and televisions sounding from back rooms, out of sight [...] Sometimes there are signs of Islamic practice — prayer mats, women in hijabs, framed images of the twelve imams including the Hidden Imam with the featureless face, identifying the household as Shia. These homes affect Ahmad with uneasiness, as do the city neighborhoods where shops advertise in mixed Arabic and English and mosques have been created by substituting a crescent for the cross on a deconsecrated Protestant church. (T 177)

L'inconfort explicite d'Ahmad lors de ces excursions est exprimé par l'étrangeté de la description du narrateur. La nature menaçante de ces quartiers et foyers est rendue par la tonalité orientaliste de la description : les familles au teint plus sombre, les voix indistinctes provenant de l'arrière des maisons, et les icônes religieuses étranges évoquent un monde lointain, étranger et obscur. Ahmad se sent étranger à la communauté, ce que la suite du passage confirme :

He does not like to linger and chat, as Charlie does, making his way in whatever dialect of Arabic is offered, with laughter and gestures to bridge gaps in comprehension. Ahmad feels his pride of isolation and willed identity to be threatened by the masses of ordinary, hard-pressed men and plain, practical women who are enrolled in Islam as a lazy matter of ethnic identity. Though he was not the only one Muslim believer at Central High, there were no others quite like him — of mixed parentage and still fervent in the faith, a faith chosen rather than merely inherited from a father present to reinforce fidelity. (T 177)

Le sentiment d'absolu qui anime Ahmad est tel qu'il ne rejette pas seulement les non-croyants ou non-pratiquants, issus d'autres cultures, mais les musulmans dont la croyance est, selon lui, le simple produit d'un héritage ethnique. Cette distinction est une fois de plus très problématique, car elle sous-entend que l'absence d'un choix individuel compromet l'authenticité de la croyance religieuse des musulmans arabes évoqués dans le roman, et sépare ainsi Ahmad de la communauté qui partage sa religion. Updike distingue donc la religion islamiste telle qu'elle est pratiquée par son protagoniste, de la catégorie socio-ethnique qui est traditionnellement le lieu de cette pratique. Il oppose ainsi, selon la terminologie d'Ahmad, la « pureté » de l'individualisme de son protagoniste à l'« impureté » de la communauté ethnique dans laquelle elle se pratique généralement. En opérant cette distinction, Updike entend peut-être désamorcer la vision de l'islam comme bloc monolithique et identitaire menaçant en vigueur dans le discours médiatique après le 11 septembre<sup>144</sup>, mais il la renforce par la même occasion en désignant une communauté ethnique aussi « impure » que le reste de la population américaine, toujours selon le point de vue d'Ahmad.

Cette distinction prépare le terrain de ce qui est le véritable renversement discursif du roman, à savoir sa condamnation implicite de l'islam politique. Selon Ahmad, la pratique de la religion aux États-Unis est vidée de sa substance communautaire — ce que l'on appelle « Oumma » dans l'islam — et que le protagoniste évoque, là encore, selon les propres recherches de l'auteur sur la question :

There is no *ummah* here, both Charlie and Shaikh Rashid point out — no encompassing structure of divine law that brings men rich and poor to bow down shoulder to shoulder, no code of self-sacrifice, no exalted submission such as lies at the heart of Islam, its very name. (T 167-168)

---

<sup>144</sup> Voir pp. 183-185 et 191 de la présente étude.

Mais Ahmad ne semble pas d'avantage trouver ce sens de la communauté parmi les musulmans du New Jersey, et ce en dépit de son respect pour l'enseignement de l'imam et son employeur Charlie Chehab, dont on n'apprend à la fin du roman qu'il était en réalité — et de façon quelque peu farfelue — un agent double de la CIA. C'est Charlie qui, lors des longues journées passées ensemble sur les routes, emmène Ahmad sur le terrain de la politique, et plus particulièrement celui de la politique internationale. Lors de ces conversations, Charlie se lance avec véhémence dans des comparaisons historiques. Il associe ainsi la force de résistance de George Washington durant la guerre d'indépendance américaine à l'action d'Al Qaeda : « He showed the world what can be done against the odds, against a superpower » (T 181). Il familiarise ainsi Ahmad avec la dimension politique du djihad : « These old revolutions [...] have much to teach our jihad » (T 183). La véritable rencontre entre Ahmad et l'islam politique se produit lorsque celui-ci livre une ottomane dissimulant des liasses de billets à des musulmans à l'identité mystérieuse. Témoin « clandestin » du dépeçage du canapé après sa livraison, Ahmad interroge Charlie sur l'identité de ces clients qu'il qualifie de chanceux :

“The fortunate”, he says, “are true believers”. [...]

“They believe [...] in action. They believe something can be done. That the Muslim peasant in Mindanao need not to starve, that the Bangladeshi child need not drown, that the Egyptian villager need not to go blind with schistosomiasis, that the Palestinians need not be strafed by Israeli helicopters, that the faithful need not eat the sand and camel dung of the world while the Great Satan grows fat on sugar and pork and underpriced petroleum. (T 198)

Charlie expose ici la logique politique de l'islamisme radical. Loin d'un fanatisme irrationnel, elle repose, selon les termes de Charlie, sur les inégalités socio-économiques présentes dans le monde arabo-musulman. Le vocabulaire de Charlie est celui de l'émancipation collective des peuples et des catégories sociales opprimés. Comme dans *Falling man*, ce type d'analyse géopolitique et socio-économique parvient au lecteur par l'intermédiaire d'une voix secondaire, qui semble, dans ce cas, encore moins crédible que celle de Martin Ridnour dans le roman de DeLillo<sup>145</sup>, dès lors que l'on apprend, par la suite, la double fonction de Charlie dans l'intrigue. Mais à ce moment du récit, Charlie indique à Ahmad que l'émancipation collective du monde arabo-musulman ne peut se produire que par la force, et sous-entend

---

<sup>145</sup> Voir pp. 202-212 de la présente étude.

que le 11 septembre n'est qu'un dommage collatéral de la « guerre » contre l'hégémonie américaine :

Ahmad, you must think of it as a war. War isn't tidy. There is collateral damage. [...] An empire sucks the blood of subject peoples so cleverly they don't know why they're dying, why they have no strength. The enemies around us, the children and fat people in shorts giving us their dirty little looks — have you noticed? — do not see themselves as oppressors or killers. (T 187)

Charlie est donc l'agent qui expose Ahmad à une vision collective du Djihad. Ce terme, dont la définition est instable et qui a subi de nombreuses évolutions au fil des siècles, fut l'objet de nombreuses discussions polémiques dans le cadre du débat public de l'après-11 septembre dans le monde occidental. Anna Hartnell propose un résumé des différentes interprétations du terme :

At one end of the spectrum of western commentators, the term is projected as meaning nothing less than a call for "holy war", and at the other there is the impulse to somehow sanitize the term and claim for it the status of a largely personal "struggle" (the literal translation of "jihad"). The notion that jihad also translates to mean the striving for "social justice" sits between these two positions and presents a challenge to both extremes of this spectrum — it certainly implies the penetration of the public realm, but does not necessarily entail violence<sup>146</sup>.

Toute l'ambiguïté du discours d'Updike sur le djihad est perceptible dans l'énumération de ces différentes conceptions du terme. Nous l'avons vu, Updike semble projeter, dans une certaine mesure, des éléments de sa culture protestante sur l'individualisme de son protagoniste. Sa volonté — paternaliste ou condescendante, dirait Žižek — de « dédiaboliser » l'islam, le rapproche ainsi de la définition du djihad comme lutte interne — qu'Ahmad incarne du début à la fin du roman dans sa quête spirituelle purement individualiste. Il est le résultat de la version édulcorée du djihad que propose Updike chez son protagoniste. Mais Charlie semble constituer le troisième terme de cette définition du djihad, selon la quête collective d'une justice sociale qu'il révèle à Ahmad. Cette lutte pour une justice sociale dans le monde arabo-musulman, qu'incarne Charlie, pourrait être interprétée comme le pendant de la réflexion socio-économique de Jack Levy dans le roman. La mise en parallèle semble, cependant, hasardeuse, tant la démonstration de Charlie ne trouve qu'un écho très limité chez Ahmad, qui semble lui-même avoir la faveur du

---

<sup>146</sup> Hartnell 2011, p. 488.



romancier. À la question de Charlie : « Then you must tell me: are you with us? » (T 200), la réponse d'Ahmad est éloquente : « "I am with those", Ahmad says slowly, "who are with God" » (T 200). Le contenu politique et la rhétorique d'émancipation des peuples qui sous-tendent le discours religieux de Charlie sont désamorçés par la réaction d'Ahmad qui n'en retient qu'une manifestation de la ferveur religieuse de son auteur. La lutte personnelle d'Ahmad pour l'absolu religieux l'emporte sur les considérations de politique internationale et la compassion à l'égard des populations opprimées du monde arabo-musulman. En ce sens, Charlie occupe, à travers ce discours, un rôle similaire à celui de Martin dans *Falling Man*. Tous deux sont les porte-voix d'un contre-discours, argumenté et difficilement réfutable, mais tous deux se trouvent finalement marginalisés par les auteurs. Dans le cas de *Falling Man*, le discours de Martin semble à la fois compromis par le passé trouble du personnage mais aussi par l'évolution de son discours vers une perspective symbolique et identitaire<sup>147</sup> ; dans celui de *Terrorist*, l'argumentaire socio-économique et géopolitique de Charlie est décrédibilisé, d'une part, par un ressort de l'intrigue qui révèle que le personnage était un agent double de la CIA, et d'autre part, par la distanciation du protagoniste envers la situation qui lui est exposée.

Accepter de rejoindre la cause des opprimés du monde arabo-musulman, selon le pacte oral que passe Ahmad avec Charlie, revient à emprunter le chemin de la violence. Quelques semaines après cette discussion, Ahmad est convoqué par l'imam de la mosquée qui lui propose de dynamiter un camion — similaire à celui qu'il conduit dans l'entreprise de Charlie — dans un tunnel reliant le New Jersey à Manhattan. Lors de cet entretien, le narrateur nous indique qu'Ahmad est conscient de la manipulation dont il est victime : « The boy knows he is being manipulated, yet accedes to the manipulation, since it draws from him a sacred potential » (T 237). Ahmad accepte la proposition de l'imam non par conviction politique, mais au titre de sa quête d'absolu divin. Le complot djihadiste devient alors associé à une entreprise de manipulation dont Ahmad parvient cependant à retirer un intérêt personnel. Ainsi chaque membre de la communauté musulmane représentée dans le roman devient suspect aux yeux d'Ahmad, mais également — et surtout — à ceux du lecteur. Updike oppose ainsi l'idéalisme d'Ahmad à la machination politique associée à la communauté musulmane dans laquelle il évolue. À ce sujet, Kristiaan Versluys écrit : « [The

---

<sup>147</sup> Voir pp. 204-205 de la présente étude.

novel] succeeds in making terrorism plausible as a form of societal commitment, and at the same time it condemns terrorism as a form as a horror and an outrage »<sup>148</sup>. Mais cette analyse est inexacte car la fin du roman suggère que l'engagement sociétal et l'horreur de la violence terroriste ne font qu'un. En assimilant l'islamisme politique à un processus de manipulation malhonnête, Updike désamorce le potentiel d'engagement et de résistance collective que semblait suggérer, par ailleurs, la représentation d'un environnement socio-économique déliquescents. De la même manière, le faible intérêt d'Ahmad pour la communauté arabo-musulmane — et le caractère comminatoire qu'elle incarne même à ses yeux — limite l'intérêt du roman pour les questions socio-ethniques relatives à l'islamisme après le 11 septembre, d'une part aux États-Unis, mais aussi, plus largement, dans le monde arabo-musulman, comme en témoigne le peu d'empathie dont fait preuve Ahmad à l'égard des populations opprimées auxquelles Charlie fait référence.

La dimension politique de l'islam est ainsi liée, dans le roman, à une machination compromettant la probité d'Ahmad et sa foi sans faille. Les ressorts de l'intrigue et la fin du roman — où l'on apprend que Charlie est assassiné par les islamistes qui découvrent son rôle d'agent secret de la CIA — compromettent l'authenticité du discours émancipatoire de Charlie et renforcent la vision d'une communauté violente et impénétrable<sup>149</sup>. Ainsi, alors que le roman laissait envisager une approche contextuelle de l'islamisme politique, Updike arrache finalement son protagoniste des griffes d'une organisation violente pour affirmer l'irréductibilité de sa ferveur religieuse et son individualisme radical. La tentative d'Updike d'investir la figure d'un terroriste en devenir devient alors contre-productive, dans le sens où elle désolidarise le protagoniste de la communauté socio-ethnique à laquelle il est rattaché, et oriente l'empathie du lecteur sur cette seule figure isolée, au dépens de la communauté dans son ensemble. De façon inattendue, ce processus fait ressurgir le motif de l'innocence américaine, selon Anna Hartnell :

---

<sup>148</sup> Versluys 2009, p. 172.

<sup>149</sup> À la toute fin du roman, alors qu'il conduit le camion chargé d'explosifs en direction du tunnel Lincoln, Ahmad est arrêté par Jack Levy qui, mis au courant de la situation, tente de dissuader Ahmad de mener à terme son attentat-suicide. Il lui apprend alors que Charlie vient d'être retrouvé mort et fournit des détails particulièrement sordides sur sa mort : « "Charlie's dead. [...] Beheaded in fact. Gruesome, huh? He'd been tortured before they did it. The body was found yesterday morning, dumped in the Meadows, by the canal south of Giants Stadium. They wanted it found" » (T 290). Les détails de l'assassinat de Charlie rappellent la mise en scène macabre de l'assassinat du journaliste américain Daniel Pearl par des membres d'Al-Qaïda au Pakistan en 2002, mais ils sont surtout un moyen pour Updike de signifier la violence sans merci et les méthodes barbares de l'islamisme politique.

[Ahmad] occupies a peculiarly doubled position: sinister in that he cloaks his increasingly militant Muslim identity under the guise of American identity; innocent in that he is seduced from his American identity by a religious culture marked foreign<sup>150</sup>.

Cette double position renforce à la fois l'identité américaine d'Ahmad — façonnée selon la culture protestante de Updike — et l'altérité de la communauté musulmane. Mais elle exclut entièrement les préoccupations collectives de la communauté musulmane américaine après le 11 septembre. Que cette communauté soit finalement désignée comme l'Autre dans le roman semble paradoxalement éloigner Updike de son postulat de départ, et de la corrélation entre le terrorisme et un contexte socio-économique que le roman laisse entrevoir. Mais il faut peut-être prendre les déclarations de l'auteur concernant son personnage au pied de la lettre : « They [readers] can't ask for a more sympathetic and, in a way, more loving portrait of a terrorist »<sup>151</sup>. Ce portrait « tendre » du terroriste potentiel reflète peut-être la distinction entre les « bons » et les « mauvais » musulmans qui imprègne rapidement le débat public américain de l'après-11 septembre, comme l'exprime Anna Hartnell, citant John Strawson :

[...] discourse on jihad becomes part of what Strawson identifies as “a banal form of constructing the good or the bad Muslim” (“Images” 1), a polarized and reductive discussion in which he also includes political figures like Tony Blair. Updike's novel seemingly bears out Strawson's insights: the initial search for “the good Muslim” inevitably gives way to the “bad”<sup>152</sup>.

La dernière phrase de *Terrorist*, écho à l'ouverture du roman, suggère que Ahmad est finalement vaincu et détourné de sa quête spirituelle : « *The devils, Ahmad thinks, have taken away my God* » (T 310). Mais contre toute attente, les « diables » de la fin du roman, ne sont pas ceux du début. Et ce sont finalement les djihadistes qui entachent la pureté de la croyance d'Ahmad, confirmant, s'il était nécessaire, la condamnation morale de l'islamisme politique à l'œuvre dans la deuxième partie du roman.

---

<sup>150</sup> Hartnell 2011, p. 492.

<sup>151</sup> McGrath 2006.

<sup>152</sup> Hartnell 2011, p. 492. Voir aussi John Strawson, « Holy War in the Media: Images of Jihad », in Steven Chermak, Frankie Y. Bailey, & Michelle Brown (eds), *Media Representations of September 11*, Westport, CT: Praeger Publishers, 2003, pp. 17-28.

Ainsi cette première étape de notre étude des représentations des enjeux publics du 11 septembre dans le roman américain, nous a permis d'identifier les processus littéraires et idéologiques à l'œuvre dans le traitement de la question du terrorisme islamiste, qu'ils concernent directement les attentats du 11 septembre, comme dans *Falling Man*, ou qu'ils n'en soient que des répliques fictives, dans le cas de l'attentat avorté d'Ahmad. La volonté affichée des auteurs de comprendre le phénomène de l'islamisme radical et du djihadisme, à travers l'investissement de la figure du terroriste, conduit non seulement à la projection des propres conceptions du terrorisme de l'auteur, mais à la persistance d'une vision essentialiste et identitaire de l'islam. Les deux romans ne fournissent qu'un traitement partiel des processus à l'origine de l'islamisme radical et / ou politique, en se focalisant essentiellement sur la question religieuse. Don DeLillo envisage le terrorisme islamiste de façon abstraite, à travers la capacité du terroriste à fusionner avec le complot qu'il foment, alors que Updike base son portrait du terroriste en devenir sur l'individualité et la ferveur religieuse du personnage. Si les deux romans tentent de complexifier une approche civilisationnelle ou essentialiste de la religion islamique et de son versant politique, ils opèrent également un déplacement des enjeux publics à l'origine ou consécutifs au 11 septembre. La pénétration de la terreur que décrit DeLillo dans *Falling Man* est un processus causal, certes, mais diffus et abstrait. Si Updike laisse entrevoir une prise en compte du contexte socio-économique dans son approche domestique de l'islamisme politique, il s'en détourne finalement au profit d'une vision suspicieuse de la communauté musulmane américaine et une simple condamnation morale de la violence du terrorisme. Les tentatives de rendre visibles les processus sociopolitiques domestiques et internationaux — souvent par l'intermédiaire de personnages secondaires — sont finalement évacuées des deux romans. Il en résulte une approche partielle des problématiques à l'origine de l'islamisme politique et de ses conséquences.

D'un point de vue chronologique, il faut attendre 2011, et la publication de *The Submission* d'Amy Waldman pour voir la question des enjeux publics et politiques du 11 septembre constituer le cœur d'un roman et y être abordée de façon frontale et dans toute la complexité des réponses apportées à l'événement aux États-Unis. C'est ce roman, comme révélateur de la complexité des discours sur le 11 septembre dans la sphère publique américaine, que nous allons aborder à présent.

## II. La guerre culturelle du 11 septembre : *The Submission*, de Amy Waldman

Le projet de construction d'un centre islamiste à quelques pas du site du World Trade Center attira peu d'attention médiatique lorsqu'il fut annoncé pour la première fois en décembre 2009<sup>153</sup>. Mais quelques semaines plus tard, la polémique s'était emparée des médias généralistes, et le projet de centre culturel s'était transformé alors en « mosquée de Ground Zero » aux yeux du grand public. Destiné à promouvoir un islam modéré et à contrer l'islamisme radical, le projet s'attira les foudres de nombreux conservateurs, parmi eux Pamela Geller, rédactrice d'un blog islamophobe, Atlas Shrugs<sup>154</sup>, et Newt Gingrich, homme politique conservateur et catholique fervent. Relayés par les médias de masse conservateurs, tels que la chaîne câblée Fox News ou le quotidien *The New York Post*, les propos diffamatoires de ces personnalités gagnèrent l'opinion publique, si bien que quelques mois plus tard, deux tiers des Américains se disaient opposés à la construction du centre, et plusieurs manifestations et contre-manifestations étaient organisées aux abords du site de Ground Zero en 2010<sup>155</sup>.

*The Submission* d'Amy Waldman est publié quelques semaines avant l'inauguration du centre — dont le nom définitif est Park 51 — en septembre 2011, au moment même du dixième anniversaire des attentats du World Trade Center. Et pour le lecteur, les points communs entre le sujet du roman et la polémique suscitée par le centre culturel sont évidents et troublants. Roman contrefactuel, *The Submission* revient sur le processus de désignation du projet de mémorial du 11 septembre organisé en 2003 et dont le vainqueur fut Michael Arad, architecte israélo-américain, avec son projet intitulé : « Reflecting Absence », également inauguré en 2011<sup>156</sup>. Dans le roman de Waldman, le vainqueur de la compétition — cette fois anonyme — n'est pas Arad mais un architecte américain d'origine

---

<sup>153</sup> Voir Ralph Blumental et Sharaf Mawjood, « Muslim prayers and renewal near Ground Zero », *The New York Times*, 8 December 2009, <<http://www.nytimes.com/2009/12/09/nyregion/09mosque.html>>.

<sup>154</sup> Le blog de Pamela Geller est désormais consultable à l'adresse suivante : <http://pamelageller.com>.

<sup>155</sup> Voir Lawrence Wright, « Intolerance », *The New Yorker*, 20 September 2010, <[http://www.newyorker.com/talk/comment/2010/09/20/100920taco\\_talk\\_wright](http://www.newyorker.com/talk/comment/2010/09/20/100920taco_talk_wright)>.

<sup>156</sup> Pour plus d'informations sur le mémorial du 11 septembre, voir Justin Davidson, « Memorial », *New York Magazine*, 12 August 2011, <<http://nymag.com/news/9-11/10th-anniversary/9-11-memorial/>>

musulmane, Mohammad Khan. D'une façon similaire à la polémique autour du centre culturel islamique, la désignation du projet d'un musulman suscite, dans le roman, l'émoi des familles des victimes et des figures politiques et médiatiques conservatrices ou islamophobes.

À la sortie du roman en septembre 2011, de nombreux critiques relèvent le parallèle évident entre l'intrigue du roman et la querelle politique et médiatique des mois précédents, et louent, à ce titre, la prescience du roman dont l'écriture avait débuté avant l'affaire de Park 51. Jess Row écrit ainsi dans *New York Magazine* :

Written largely before last summer's Park 51 ground-zero-mosque fiasco but published a year later, it accomplishes the rare feat of being prescient after the fact, a counterfactual novel that turns out to be accurate in all the details that matter<sup>157</sup>.

C'est en effet une fois le premier manuscrit du roman achevé que Waldman découvre l'ampleur de la polémique autour de la « mosquée de Ground Zero » et ses points communs avec l'intrigue du roman :

It was while in the process of revising her manuscript down to its current 299 pages [...] that the controversy erupted over the project now known as the "Ground Zero mosque." Ms. Waldman had read a story in *The Times* about the project in late 2009 but said that it initially "barely registered." In May 2010, however, when the story suddenly flared up on cable news, Ms. Waldman went to a community board meeting and left taken aback by the vitriol she had witnessed (and its eerie similarity to her book)<sup>158</sup>.

La prescience de la romancière — ce que DeLillo préfère nommer « intuition », dans son propre cas — semble être cependant le résultat logique d'un long processus. *The Submission* est le premier roman d'Amy Waldman, journaliste de profession, et correspondante du *New York Times* en Afghanistan, notamment après le 11 septembre. Ses reportages à chaud sur l'après-11 septembre à New York apparaissent également dans le *New York Times* durant les semaines suivant les attentats, comme l'explique encore Emily Witt :

Her stories from that time are echoed in the pages of her novel: she wrote about law firms and banks trying to account for the employees who worked in the World Trade Center; about

---

<sup>157</sup> Jess Row, « What Just Happened ? », *New York Magazine*, 31 July 2011, <<http://nymag.com/arts/books/reviews/the-submission-2011-8/>>.

<sup>158</sup> Emily Witt, « Amy Waldman's *The Submission*: Not a 9/11 Novel », *The New York Observer*, 6 September 2011, <<http://observer.com/2011/09/amy-waldmans-the-submission-not-a-911-novel/>>.

homemade memorials placed around the site; about letters written to cleanup crews by schoolchildren; about the families of deceased firemen in Staten Island and about an American imam in Brooklyn<sup>159</sup>.

C'est évidemment cette expérience de journaliste en charge d'enquêter sur les conséquences domestiques mais aussi extérieures du 11 septembre qui confère au roman la précision des situations qu'il dépeint. Si Waldman se défend, à la sortie de *The Submission*, d'avoir écrit un roman *sur* le 11 septembre, il n'en demeure pas moins que son expérience au sein du quotidien de référence américain, après le 11 septembre, lui permet d'anticiper un phénomène tel que la polémique de la « mosquée » de Ground Zero et des problématiques plus larges qu'il révèle.

La source d'inspiration revendiquée par Waldman pour l'écriture de *The Submission* n'est pas directement liée à l'après-11 septembre. Lorsqu'intervient l'annonce de l'organisation du comité de sélection pour le mémorial du 11 septembre, Waldman suggère à une amie de participer à la compétition, et se remémore les conséquences de l'attribution du projet de mémorial de la guerre du Vietnam, à Washington D.C, à l'architecte d'origine chinoise, Maya Lin : « We were talking and sort of got into Maya Lin and the Vietnam Veterans Memorial and the backlash against her because she was Asian-American »<sup>160</sup>. Le projet de Maya Lin — par ailleurs membre du comité de sélection pour le mémorial du 11 septembre — suscita de vives critiques lorsqu'il fut rendu public en 1981. C'est une situation similaire qu'Amy Waldman transpose dans le New York de l'après-11 septembre et la désignation contrefactuelle du projet d'un musulman américain pour le mémorial du 11 septembre. Cette transposition fait naître, nous le verrons, des tensions spécifiques aux questions sociétales posées par le 11 septembre — la montée de l'islamophobie, notamment — mais elle propose comme postulat de départ une réflexion sur les rapports entre l'identité de l'architecte et la nature de son projet, à travers sa réception par l'opinion publique.

---

<sup>159</sup> Witt 2011.

<sup>160</sup> Witt 2011.

## Nouveau roman social ?

Nous choisissons d'intégrer *The Submission* au corpus de cette étude, et ce malgré les déclarations récurrentes de l'auteur selon lesquelles le roman ne doit pas être répertorié dans la catégorie des romans sur le 11 septembre. Si l'on ne peut déterminer spécifiquement les critères qu'Amy Waldman attribue à cette catégorie, on peut cependant reconnaître qu'aucune mention explicite de la date des attentats, ni même du site de Ground Zero, n'est présente dans le roman, laissant le lecteur effectuer les connexions entre les phénomènes relatés et l'événement réel. L'auteur se défend en tout cas d'avoir voulu écrire un roman sur le 11 septembre, alimentant ainsi le processus contrefactuel et évocateur à l'œuvre dans le roman :

I didn't really think of it as a 9/11 novel as I was writing it [...] It was just this particular scenario was interesting to me. I wasn't particularly interested in trying to capture that day in fiction because I felt like we all had lived through it so many times, on the day itself and then in endless replays<sup>161</sup>.

Waldman révèle ainsi son désintérêt pour une approche directe des attentats. Elle ne tente pas d'en investir la texture physique ou émotionnelle, comme d'autres auteurs ont pu le faire avant elle, à l'instar de Don DeLillo dans *Falling Man*. Mais si Waldman délaisse une approche frontale ou littérale des événements de septembre 2001 dans son roman — elle y revient cependant sous forme de flashbacks ponctuels à travers les souvenirs des personnages —, le « scénario particulier » qu'elle élabore à partir d'une transposition historique n'en est pas moins évocateur de l'événement et de ses conséquences dans la sphère publique.

En effet, la volonté de l'auteur d'éloigner son roman de l'étiquette « 11 septembre » est à priori trompeuse pour le lecteur<sup>162</sup>, tout comme l'est le terme « contrefactuel » abondamment utilisé par la critique au sujet du roman. Car si Waldman imagine un vainqueur alternatif à Michael Arab, le processus reprend fidèlement les termes du débat public de l'après-11 septembre tel qu'il se révèle dans la polémique relative au projet de centre culturel islamique. C'est ce qu'expose Jess Row :

---

<sup>161</sup> Witt 2011.

<sup>162</sup> Waldman indique qu'elle s'est même opposée à toute référence au 11 septembre sur la couverture de l'édition américaine du roman. Voir Witt 2011.



Not a nonfiction novel, not a documentary novel, neither a historical satire nor a memoir that flirts with fiction, it's more like a simulation, a simulacrum, of our very recent history — a work of fiction that constructs, with painstaking plausibility, an only slightly altered version of the past decade<sup>163</sup>.

C'est en effet cette sensation d'une réalité légèrement altérée qui frappe à la lecture du roman et qui révèle à la fois la connaissance précise, journalistique, des processus politiques et médiatiques décrits par Waldman, mais aussi la nécessité d'analyser ce que cette réalité altérée dévoile de l'après-11 septembre, des clivages qui se manifestent dans le débat public sur les conséquences de l'événement, mais aussi, nous le verrons, des limites mêmes des termes de ce débat.

Une référence intertextuelle explicite, située vers le début du roman, semble annonciatrice de la tonalité du roman à venir. Elle concerne Paul Rubin, le président du jury du mémorial : « Edith had pronounced Paul "literary", although Paul himself wasn't sure he'd read a novel since *The Bonfire of the Vanities* » (TS 6). De nombreux critiques emboîtent le pas de cette référence et voient dans le roman à succès de Tom Wolfe<sup>164</sup>, une influence déterminante sur l'œuvre de Waldman. Michiko Kakutani, dans *The New York Times*, abonde dans ce sens, mais au jeu du nouveau réalisme social, l'élève dépasse le maître, selon elle :

The result reads as if the author had embraced Tom Wolfe's famous call for a new social realism — for fiction writers to use their reporting skills to depict "this wild, bizarre, unpredictable, Hog-stomping baroque country of ours" — and in doing so, has come up with a story that has more verisimilitude, more political resonance and way more heart than Mr. Wolfe's own 1987 best seller, *The Bonfire of the Vanities*<sup>165</sup>.

Kakutani cite ici le célèbre manifeste littéraire de Tom Wolfe : « Stalking the Billion-Footed Beast: a Literary Manifesto for the New Social Novel » publié dans le magazine *Harper's* en 1989<sup>166</sup>. Dans cet article, Wolfe exprime la nécessité pour les romanciers américains contemporains de réinvestir la tradition réaliste — qu'il envisage comme intimement liée à

---

<sup>163</sup> Row 2011.

<sup>164</sup> New York: Farrar, Straus Giroux, 1987.

<sup>165</sup> Michiko Kakutani, « The Right Architect with the Wrong Name », *The New York Times*, 15 August 2011, <<http://www.nytimes.com/2011/08/16/books/the-submission-by-amy-waldman-review.html>>.

<sup>166</sup> *Harper's Magazine*, 279 (November 1989): pp. 45-56.

l'évocation d'une métropole — et revient sur son concept de « roman fictionnel » (« fictional novel ») qu'il dit avoir appliqué à l'écriture de *The Bonfire of the Vanities*<sup>167</sup> :

I wanted to fulfill a prediction I had made in the introduction to *The New Journalism* in 1973; namely, that the future of the fictional novel would be in a highly detailed realism based on reporting, a realism more thorough than any currently being attempted, a realism that would portray the individual in intimate and inextricable relation to the society around him<sup>168</sup>.

Wolfe envisage le « roman fictionnel » comme la description réaliste et précise d'un monde — en l'occurrence la mégapole new-yorkaise — selon une approche globale de ses dynamiques et rapports sociaux, ce qu'il nomme : « New York high and low ». Cette approche est elle-même sous forte influence du « nouveau journalisme » que l'auteur a contribué à développer dans les années soixante et soixante-dix, et qui mélange journalisme d'investigation et techniques littéraires. Ce qui prime dans le style romanesque prôné par Wolfe, c'est la vraisemblance des rapports sociaux dans leur diversité et l'accent porté sur le statut des personnages<sup>169</sup>.

Les similitudes entre ces conceptions du roman réaliste social selon Tom Wolfe, et le projet romanesque de Amy Waldman semblent en théorie nombreuses. Si New York ne constitue pas directement le sujet de *The Submission*, l'intrigue politique et journalistique que propose Waldman a cependant pour but de présenter un tableau de la ville et de ses problématiques sociétales à un moment déterminé, en l'occurrence celui de l'après-11 septembre, et ce à travers le point de vue de ses différents acteurs. Waldman se défend cependant d'être une descendante directe de Tom Wolfe. Ses influences se trouvent ailleurs, selon elle :

I think *Bonfire of the Vanities* is kind of an archetype of a social novel, but I read it I think when it came out in maybe '87, so it wasn't a conscious model that I wanted to try to replicate. And

---

<sup>167</sup> Le terme « fictional novel » est utilisé par Tom Wolfe pour la première fois dans son anthologie d'articles *The New Journalism* (New York: Harper and Grow, 1973).

<sup>168</sup> Wolfe 1989, p. 50.

<sup>169</sup> Précisons que Jonathan Franzen, aujourd'hui considéré comme la figure emblématique d'un nouveau type de roman social américain, se montre particulièrement sévère à l'encontre du manifeste de Wolfe dans un article paru quelques années plus tard également dans *Harper's* : « Tom Wolfe's manifesto for the "New Social Novel" was probably the high-water mark of sublime incomprehension. What was most striking about Wolfe's essay — more than his uncannily perfect ignorance of the many excellent socially engaged novels published between 1960 and 1989, more, even, than his colossal self-regard — was his failure to explain why his ideal New Social Novelist should not be writing scripts for Hollywood » (Jonathan Franzen, « Perchance to Dream », *Harper's Magazine*, April 1996, p. 50).

there are writers since, you know, Richard Price, Jonathan Franzen, writers who sort of are working both very deeply with character, but the intersection of that with politics and social issues and all of that, and I think those are some of my models, it is just how do you get both very intimate portraits of people but also how are they changed and are their personalities and histories changing these very public grand events<sup>170</sup>.

L'héritage littéraire revendiqué par Waldman s'avère intéressant dans le cadre de cette étude, car nous aurons l'occasion, dans notre troisième chapitre, d'analyser ce qui sépare pourtant le discours de *The Submission* des ambitions littéraires de Jonathan Franzen dans son roman *Freedom*. Il faut, néanmoins, reconnaître que Waldman accorde une place centrale à la caractérisation de ses personnages et donne ainsi à voir avec précision et subtilité les choix et problématiques qui s'offrent à eux, et ce, selon la fonction qu'ils occupent dans l'intrigue politico-médiatique mise en place dans le roman. Et cette combinaison s'avère plutôt surprenante, comme l'explique Rebecca L. Walkowitz :

The thematic register of public deliberation, political haggling, and urban acrimony suggests a work devoted not to the minutiae of consciousness but to the mechanisms of narrative action. Plot should rule the day<sup>171</sup>.

Selon une certaine facilité critique, Walkowitz s'étonne ici de l'importance allouée par le roman à la caractérisation des personnages dans un registre qui, selon elle, devrait plutôt faire la part belle aux mécanismes politiques de l'intrigue au détriment de personnages complexes.

## Stratégie multifocale et panorama social

Fidèle au registre thématique que Walkowitz évoque ici, Waldman fait intervenir tous les acteurs sociaux, politiques, et civils en lien avec l'intrigue contrefactuelle qu'elle propose

---

<sup>170</sup> Jeffrey Brown, « Conversation: Amy Waldman, Author of *The Submission* », *Public Broadcasting Service*, 7 Septembre 2011, <<http://www.pbs.org/newshour/art/blog/2011/09/conversation-amy-waldman-author-of-the-submission.html>>.

<sup>171</sup> Rebecca L. Walkowitz, « Buidling Character », *Public Books*, 12 March 2012, <<http://publicbooks.org/fiction/virtual-roundtable-on-amy-waldmans-the-submission#walkowitz>>. Le marchandage politique auquel Walkowitz fait allusion est explicité par le personnage de Paul Rubin, le président du jury de sélection du mémorial : « Strange, but this crisis within the crisis provided a certain relief, for he knew how to handle this. You figured out whom to pressure, which levers to pull. You called in favors, dangled others » (TS 36).

mais aussi plus généralement avec le 11 septembre. Le soin particulier apporté à la caractérisation provient de la stratégie narrative du roman d'investir en focalisation interne les principaux acteurs de cette intrigue, selon les différents milieux socio-économiques et ethniques auxquels ils appartiennent. Ainsi le narrateur investit tour à tour Paul Rubin — le président du jury, Mohammad Khan — l'architecte musulman américain sélectionné par le jury, Claire Burwell — la veuve d'une victime des attentats aux origines « WASP » et membre du jury du mémorial, mais aussi Sean Gallagher — frère d'un pompier également disparu dans les attentats, Alicia Spier — journaliste opportuniste d'un tabloïd, ou encore Asma Anwar — veuve d'un travailleur bangladais sans-papiers, également disparu le 11 septembre. Plus qu'une galerie de personnages, *The Submission* est un roman multifocal, permettant ainsi un accès privilégié aux événements décrits selon le point de vue de chacun. Fidèle à la tradition du roman social, tel que le décrit Tom Wolfe, le statut des différents personnages conditionne en partie leur expérience respective. Waldman offre ainsi un écart de point de vue extrême entre la focalisation sur Paul Rubin — au sommet du pouvoir décisionnaire — et Asma Anwar — veuve sans-papiers, contrainte de quitter les États-Unis à la suite d'un rebondissement secondaire de l'affaire du mémorial. Ces deux extrémités focales et sociales incarnent clairement la verticalité évoquée par Wolfe dans son manifeste, nécessaire selon lui pour offrir une vision panoramique du microcosme investi. Le romancier écrit ainsi au sujet de *The Bonfire of Vanities* :

By 1981, when I started work in earnest, I could see that Thackeray's *Vanity Fair*, would not be an adequate model. *Vanity Fair* deals chiefly with the upper orders of British society. A book about New York in the 1980s would have to deal with New York high and low<sup>172</sup>.

Cet éventail social et la stratification verticale évoqués par Wolfe semblent trouver un écho particulier dans le postulat romanesque de Waldman. Mais dans sa vision panoramique et polyphonique de la société new-yorkaise de l'après-11 septembre, Waldman ajoute à la

---

<sup>172</sup> Wolfe 1989, p. 53. Ajoutons que dans cet article, Wolfe reprend à son compte la distinction de Lionel Trilling entre les termes de « classe » et « statut » qui semble essentielle pour appréhender la sphère publique américaine : « Lionel Trilling was right when he said, in 1948, that what produced great characters in the nineteenth-century European novel was the portrayal of "class traits modified by personality". [...] If we substitute for *class*, in Trilling's formulation, the broader term *status*, that technique has never been more essential in portraying the innermost life of the individual. This is above all true when the subject is the modern city » (Wolfe 1989, p. 51). La distinction entre ces deux termes est effectivement importante dans le cas où l'on considère que la société n'est plus organisée selon un système de classes et régie par des rapports de domination, ce qui semble être le cas de Trilling et Wolfe.

question de la différence de statut, celle de l'appartenance culturelle. Comme l'explique Rebecca L. Walkowitz, les personnages de *The Submission* sont identifiables avant tout par le milieu culturel auxquels ils appartiennent :

In Waldman's novel, we have the Irish firefighter's brother, the undocumented Bangladeshi immigrant, the wealthy WASP widow, and the secular Jewish philanthropist. Each character has a categorical point of view — a point of view generated demographically — and those viewpoints, aggregated, suggest the irreducible mosaic of the novel's community<sup>173</sup>.

Walkowitz présente donc *The Submission* non pas comme un roman social mais comme une œuvre multiculturelle<sup>174</sup>, où la description verticale de la société — relative au statut des personnages — cohabite avec une organisation horizontale — relative aux différents milieux ethniques et religieux. Cette organisation sociale s'applique non seulement à la société dépeinte mais à la structure narrative du roman, puisque chaque représentant d'un milieu culturel y bénéficie en théorie d'un traitement égal. Le postulat implicite de *The Submission* se situe en effet dans la neutralité théorique qu'il réserve à chacun des protagonistes de l'intrigue. Non seulement le roman attribue à chaque personnage — ou catégorie socio-culturelle à laquelle il appartient — un espace égal dans le récit, mais la nature multifocale de la narration omnisciente semble également garantir la neutralité de la voix narrative dans le tableau qu'elle dépeint. Mais, nous allons le voir, cette neutralité n'est que superficielle.

Si Waldman propose dans *The Submission* un accès privilégié à l'intériorité d'une galerie de personnages — tous acteurs de la polémique autour du projet de mémorial — chacun d'entre eux ne bénéficie pas des mêmes faveurs narratives de la part de l'auteur. En effet, dans la querelle autour du projet du mémorial qui constitue l'intrigue du roman,

---

<sup>173</sup> Walkowitz 2012.

<sup>174</sup> Précisons que la catégorie « roman multiculturel » se prête à des définitions ou interprétations diverses. Walkowitz l'associe à des romans multifocaux et « mosaïques ». Elle y inclut des romanciers majeurs tels que Zadie Smith, Colum McCann ou encore Richard Price. Le romancier Jeffrey Eugenides propose une toute autre définition du terme. Selon lui, le roman multiculturel s'intéresse à une seule catégorie socio-ethnique qu'il observe en vase clos : « By multicultural I refer to novels written in, say, English, and originally published in the United States or the United Kingdom that deal primarily with characters who are not living in the United States or the United Kingdom, or novels that examine the lives of an ethnic group hermetically insulated from the — and here comes another so-called — dominant culture. I do not mean *White Teeth*. I do mean *Waiting* by Ha Jin. I mean writing in a 19<sup>th</sup>-century manner about characters living in the 20<sup>th</sup> or 21<sup>st</sup>, and calling this new because the names of the characters are Hassan or Chen rather than Emma or Mr. Darcy (« The Father of Modernism: two novelists on the legacy of Joyce », *Slate*, 21 June 2004, <[http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/features/2004/the\\_father\\_of\\_modernism/what\\_is\\_a\\_multicultural\\_novel\\_anyway.html](http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/features/2004/the_father_of_modernism/what_is_a_multicultural_novel_anyway.html)>. Pour un usage pratique, nous ferons référence, cependant, au sens générique du terme multiculturel évoqué par Walkowitz plus haut.

Waldman opte pour une focalisation rapprochée sur deux des protagonistes. Tout d’abord, Mohammad Khan, accusé d’avoir conçu son mémorial sur le modèle des jardins islamiques, et ainsi désigné à la vindicte populaire. Le lecteur suit les réactions de Mo face à l’acharnement dont il est victime, et à travers l’organisation de sa défense, la récupération de son cas par des organisations musulmanes, son refus de céder face aux pressions qui l’assiègent de toutes parts. Face à lui — ou à ses côtés durant la majeure partie du roman — Claire Burwell. Claire est le membre du jury que Waldman investit avec le plus de profondeur et de nuances. Elle n’est pas le seul personnage représentant les familles des victimes des attentats dans le roman, mais elle est la seule à occuper un rôle stratégique en tant que membre du jury. C’est également par Claire que Waldman choisit de commencer le roman. Le choix d’accorder un statut privilégié au personnage de Claire est d’abord stratégique et lié à l’intrigue. Elle est le personnage le plus tiraillé du roman, prise entre son statut de veuve et représentante des familles des victimes, et celui de juré favorable au projet de Khan. Lors des délibérations du jury et la révélation de l’identité du vainqueur, Claire affirme son point de vue face aux craintes formulées par les autres membres du jury :

“Tolerance isn’t stupid,” Claire said in a schoolmarmish tone. “Prejudice is.” [...] “Look, I’m not pretending this isn’t a surprise,” she continued. “But but... it will send a message, a good message, that in America, it doesn’t matter what your name is — and we don’t have much more here than a name — that your name is no bar to entering a competition like this, or to winning it. (75 18)

Si Waldman introduit le point de vue de Claire au lecteur avec des pincettes — selon le ton didactique relevé par le narrateur —, elle permet d’entrevoir la position instable du personnage dans le roman : veuve d’une victime du 11 septembre mais aussi citoyenne aux convictions « libérales », au sens américain du terme. C’est ce qu’explique l’auteur elle-même :

The novel has a lot of different themes, but one is in the wake of 9/11, who do we trust? How do we decide who to trust? American Muslims, how do we think about them? How do we understand Islam when there is so much fear and confusion around it? And I think the ambivalence even many liberals have felt since 9/11 about how to feel about these things<sup>175</sup>.

---

<sup>175</sup> Brown 2011.

Ces questions sont effectivement centrales dans le roman. Elles se posent à Claire avec une insistance croissante au fil du récit, si bien qu'elles finissent par avoir raison, nous le verrons, de sa position initiale. Mais il est crucial de comprendre que ces problématiques naissent, comme le souligne Waldman à juste titre, non seulement du contexte politique et médiatique de l'après-11 septembre, mais aussi des conceptions politiques et idéologiques du personnage qui les formule. L'ambivalence évoquée par Waldman est en premier lieu l'ambivalence de Claire dans le roman, mais cette dernière la doit précisément à ses positions « libérales » sur les sujets soulevés par le 11 septembre et à ses conséquences dans la sphère publique. Claire devient, au fil de l'intrigue, l'élément clé du roman — plus que le personnage principal — et ses positions politiques sont indissociables de sa position et de l'émergence des questionnements et des dilemmes qui s'offrent à elle. Si bien que le point de vue implicite du roman — en théorie neutre — est effectivement celui des « libéraux » américains, auquel Waldman fait référence dans l'extrait précédent, durant cette période spécifique. Le point de vue « libéral » de Claire conditionne en effet les problématiques qu'il fait naître à son échelle, mais détermine aussi la logique interne du roman. Nous analyserons ce que ce positionnement « libéral » révèle, non seulement des conceptions politiques qui sous-tendent le roman, mais également des termes mêmes du débat public de l'après-11 septembre. Il convient tout d'abord de se pencher sur les modes de représentation de ce débat dans le roman.

### **La logique culturelle des conflits**

Dans *The Submission*, Amy Waldman aborde de façon frontale les enjeux publics de l'après-11 septembre. Le roman semble marquer en ce sens une certaine rupture avec les œuvres précédentes sur l'événement. L'auteur déclare à ce titre ne pas avoir été intéressé par la représentation de l'événement en soi mais plutôt par ses conséquences dans la sphère publique américaine. Le type de roman social qu'elle choisit d'investir — à la croisée d'une fresque wolfienne et d'une caractérisation profonde des personnages — lui permet de dépeindre avec une vraisemblance journalistique des faits pourtant inauthentiques. Le souci de vraisemblance du roman se manifeste non seulement dans la précision de la représentation des processus politiques et médiatiques, mais aussi dans l'authenticité des

rapports sociaux évoqués<sup>176</sup>. Mais l'accent porté sur l'identification des protagonistes de l'intrigue selon leur milieu socioculturel indique que, pour l'auteur, les enjeux publics de l'événement se situent avant tout sûr le terrain culturel ou identitaire.

Alors que l'intrigue de *The Submission* progresse, il est demandé à Khan de fournir des preuves que le jardin qu'il a conçu n'est pas influencé par l'islam, qu'il n'est pas un paradis de martyrs, ainsi que le prétendent les consultants de la chaîne conservatrice Fox News (TS 116). Les origines musulmanes de l'architecte déchainent les passions d'une « bloggeuse », Debbie Dawson, largement inspirée de Pamela Geller<sup>177</sup>. Dawson est à la tête du mouvement — là encore fictif — « Save America from Islam » auquel se rallie Sean Gallagher, le frère du pompier mort dans les tours et opposant au projet de Khan. Dans le contexte de l'après-11 septembre, l'identité de Khan cristallise les craintes liées à l'islam. Mo refuse tout au long du roman de répondre d'accusations qui, selon lui, ne concernent pas son projet. Il organise sa défense en se rapprochant, en quelque sorte malgré lui, d'un groupe islamiste, « The Muslim American Coordinating Council » (« MACC ») — et de son leader Issam Malik — pour faire valoir ses droits en tant que citoyen américain :

Malik had struck Mo as the slick front man for a special interest, even if that interest happened to be Mo's own. But in the wake of his meeting with Paul, Mo reconsidered. Perhaps Malik was the man to make the case that Mo had the same right as any other American to win. (TS 78)

Mo se retrouve ainsi au centre d'une polémique et d'une bataille de communication d'envergure nationale qui semblent le dépasser. Alors qu'il cherche à faire valoir ses droits de citoyen américain, il est placé au centre de la stratégie médiatique du groupe islamiste et se retrouve ainsi instrumentalisé par ceux mêmes qui sont censés le défendre. Au sujet de la campagne publicitaire financée par le « MACC » dont il est l'objet, Mo exprime son sentiment d'être manipulé :

---

<sup>176</sup> Sur cet aspect, le parallèle avec l'œuvre de Tom Wolfe s'avère pertinent si l'on considère l'importance que le romancier accorde à l'enquête de terrain : « That task [of the writer], as I see it, inevitably involves reporting, which I regard as the most valuable and least understood resource available to any writer with exalted ambitions [...] Dickens, Zola, and Sinclair Lewis assumed that the novelist had to go beyond his personal experience and head out into society as a reporter » (Wolfe 1989, p. 52). Dans *The Submission*, Amy Waldman semble mettre au service du roman son expérience de journaliste de terrain et ses enquêtes relatives à l'après-11 à New York. Plus généralement, cette porosité entre le journalisme et le roman mise en avant ici est révélatrice de l'importance culturelle et sociologique du journalisme aux États-Unis. L'analyse de *Freedom* de Jonathan Franzen, dans le troisième chapitre de cette étude, sera l'occasion de se pencher sur une vision alternative du roman social.

<sup>177</sup> Voir p. 246 de la présente étude.



Without describing the campaign, Malik had made vague assurances that it would “humanize” Mo. Just the opposite: he felt like a new product being rolled out to market, a product he suspected had significant fund-raising potential for the council. (TS 172)

De son côté, Claire Burwell se montre inflexible — dans la première partie du roman — quant à la légitimité de la candidature de Khan : « None of that is relevant » (TS 161), répond Claire aux insinuations calomnieuses de la journaliste sans scrupules du *New York Post*, Alissa Spyer. Selon Claire, Khan ne peut être interrogé sur ses positions au sujet de l’islamisme radical : « We can’t ask him. [...] We’re not allowed — it wouldn’t be fair to him » (TS 161). Pourtant, le narrateur suggère que le doute s’immisce progressivement chez elle, face aux allégations de la presse et des familles des victimes opposées à Khan et à son mémorial. Ce revirement progressif culmine lors du face à face final entre Claire et Mo. Alors que Khan refuse de répondre aux questions de Claire concernant les intentions de son projet de mémorial, Claire fait finalement volte-face et demande publiquement, en compagnie du « MACC », le retrait de Khan de la compétition — qu’il a pourtant gagnée — dans une ultime opération de communication.

Waldman décrit ainsi la trajectoire de deux alliés potentiels pourtant divisés par l’emballement de la machine médiatique et politique. Mais ce qui sous-tend la description de ces mécanismes médiatiques et politiques, c’est l’identification, au sein de la société américaine, de divergences identitaires et culturelles que le 11 septembre révèle. Selon Nadia Abu el-Haj, professeur d’anthropologie, le sentiment de deuil vécu par chacun des personnages à la suite du 11 septembre est ainsi indissociable de la question de l’identité :

Grief and “identity”, and attachments to them, drive the characters in this book. There is the grief of having lost a relative to the attacks. There is the grief of having lost something as an American. There is the grief of trying to be a Muslim or not a Muslim, or to be just an American in a society in which neither seems to be much of an option any longer. And there is the grief — or pain — of being or remaining a liberal in the face of not just horror but of a kind of horror and a kind of enemy that presumably embodies the very essence of illiberalism and intolerance<sup>178</sup>.

Nous allons aborder plus en détail ce dernier aspect, mais il est important dès à présent de comprendre que la question identitaire alliée à celle du sentiment de deuil consécutive au 11 septembre définit les termes de la polémique autour de l’attribution du projet de

---

<sup>178</sup> Nadia Abu el-Haj, « Bringing Politics Back In », *Public Books*, 12 March 2012. <<http://www.publicbooks.org/fiction/virtual-roundtable-on-amy-waldmans-the-submission#abuelhaj>>.

mémorial dans le roman. La prééminence du prisme identitaire et culturel dans l'articulation du conflit à l'œuvre dans le roman conduit, très logiquement, Nadia Abu el-Haj à qualifier ce conflit de guerre culturelle : « What we have lined up in these characters are all the necessary ingredients for a culture war »<sup>179</sup>.

Le concept de guerre culturelle — dans son acception actuelle — fait référence à un phénomène identifié dans la société américaine depuis les années quatre-vingt-dix, et la publication de l'ouvrage influent de James Davison Hunter, *Culture Wars : The Struggle to Define America*<sup>180</sup>. Dans cet ouvrage, Hunter décrit la polarisation de la sphère culturelle américaine selon une opposition entre un courant progressiste et un autre conservateur : « the cleavages at the heart of the contemporary culture war are created by what I would like to call the impulse toward orthodoxy and the impulse toward progressivism »<sup>181</sup>. Cette opposition se révèle, selon lui, dans des problématiques relatives à identité, la religion, ou encore à l'éducation, telles que l'avortement, la politique de contrôle des armes, l'homosexualité, et la laïcité. Selon Hunter, dans l'Amérique contemporaine, le « camp » conservateur se compose des fondamentalistes chrétiens, catholiques conservateurs et juifs orthodoxes, alors que le « camp » progressiste est dominé par les défenseurs de la laïcité, les catholiques « libéraux », les protestants, et les juifs réformateurs, pourtant ennemis historiques. Le processus que décrit Hunter — et auquel il participe indirectement — est celui d'un déplacement des questions politiques vers des problématiques identitaires. Selon lui, l'Amérique contemporaine est clivée, non plus politiquement, mais avant tout, culturellement, et selon des positions relatives à l'identité, personnelle ou nationale. En d'autres termes, la culture devient indissociable de la politique, comme l'exprime Terry Eagleton, dans un contexte plus large :

The phrase "culture wars" suggests pitched battles between populists and elitists, custodians of the canon and devotees of difference, dead white males and the unjustly marginalized. The clash between Culture and culture, however, is no longer simply a battle of definitions, but a global conflict. It is a matter of actual politics, not just academic ones<sup>182</sup>.

---

<sup>179</sup> Abu el-Haj 2012.

<sup>180</sup> New York: Basic Books, 1991.

<sup>181</sup> Hunter 1991, p. 43.

<sup>182</sup> Terry Eagleton, *The Idea of Culture*, Malden: Blackwell 2000, p. 51.

Dans le cas spécifique des guerres culturelles américaines identifiées à partir des années quatre-vingt-dix, les clivages culturels qui se font jour dans le débat public ont tous pour objet la définition d'une identité nationale. C'est l'analyse que propose Todd Gitlin — professeur de sociologie et activiste politique dans les années soixante — dans son ouvrage *The Twilight of Common Dreams : Why America is Wracked by Culture Wars*<sup>183</sup>, ainsi qu'il la résume lui-même : « my book is about why America is obsessed with its national identity and why so many Americans think that they have a separate identity »<sup>184</sup>. Il existe plusieurs définitions des guerres culturelles et surtout des explications divergentes quant aux raisons de leur avènement dans la sphère publique américaine. Une condition souvent mise en avant par les théoriciens des guerres culturelles américaines, est l'hybridité inhérente à la société multiculturelle de l'ère postmoderne, comme l'indique Andrew Hartman :

[...] fighting the culture wars allowed people at all points of the cultural spectrum to adjust to the altered moral, racial, and gendered realities, even if such adjustment often came in the form of rejection or nostalgia<sup>185</sup>.

L'explication du phénomène des guerres culturelles comme résultante d'une altération des données identitaires dans l'Amérique contemporaine constitue le versant réactionnaire d'une critique de l'avènement des politiques identitaires (« identity politics »). Partant du constat de cet avènement, d'autres critiques identifient dans la défense d'intérêts identitaires — même de nature progressiste — la mise en péril d'un discours politique comme vecteur d'égalité et d'universalisme. Il s'agit de la théorie défendue par Todd Gitlin dans l'ouvrage cité plus haut, mais aussi par Žižek dans un vocabulaire cette fois marxiste. Selon lui, l'orientation des clivages sociaux en termes culturels et identitaires est le fruit d'une opération de mystification idéologique :

[...] the economic class opposition (poor farmers, blue-collar workers versus lawyers, bankers, large companies) is transposed/coded into the opposition of honest hard-working Christian true Americans versus the decadent liberals who drink latte and drive foreign cars, advocate abortion and homosexuality, mock patriotic sacrifice and a "provincial" simple way of life, etc The enemy is thus perceived as the "liberal" who, through federal state interventions (from

---

<sup>183</sup> New York: Metropolitan Books, 1995.

<sup>184</sup> Ben Wattenberg, « A conversation with Todd Gitlin » *Public Broadcasting Service*, 23 November 1995, <<http://www.pbs.org/thinktank/transcript235.html>>.

<sup>185</sup> Andrew Hartman, « The Culture Wars: notes toward a working definition », *Society for U.S. Intellectual History*, 11 March 2011, <<http://s-usih.org/2011/03/culture-wars-notes-towards-working.html>>.

school-busing to ordering the Darwinian evolution and perverse sexual practices to be taught), wants to undermine the authentic American way of life<sup>186</sup>.

À ce titre, Žižek invite son lecteur à rejeter les termes mêmes des guerres culturelles au profit d'une vision plus globale des problématiques politiques actuelles, et rejoint sur ce point des critiques américains tels que Todd Gitlin ou Thomas Frank<sup>187</sup>.

Mais comme l'identifie, à juste titre, Nadia Abu el-Haj, Amy Waldman choisit d'aborder les conséquences du 11 septembre sous l'angle d'une guerre culturelle autour de la question de l'islam. La description horizontale des différents acteurs de son intrigue, incarnée dans la narration multifocale du roman, rejoint ainsi la définition structurelle que Žižek donne de la société multiculturelle, et qu'il oppose à la logique de la lutte des classes : « In one case, we have a "horizontal" logic of the recognition of different identities, while, in the other case, we have the logic of the struggle with an antagonist »<sup>188</sup>. Les différentes identités, religieuses ou ethniques qui s'incarnent dans le roman — musulmane américaine, WASP, musulmane bangladaise, catholique conservatrice, etc. — questionnent une autre identité devenue problématique au lendemain du 11 septembre et dont il apparaît de plus en plus difficile de prendre la défense. Waldman désigne ainsi la question identitaire comme la problématique majeure de l'après-11 septembre, et ce, en lien étroit avec la réaction émotionnelle à l'événement, d'une part, et les valeurs « libérales » américaines, de l'autre. Ces trois données constituent ainsi le nœud discursif du roman. Nous tenterons d'évaluer, ainsi que le fait Nadia Abu el-Haj, les conséquences de leur interaction sur le discours général du roman, ainsi que celles du choix du prisme identitaire et culturel comme angle d'approche des conséquences du 11 septembre dans la sphère publique.

Comme nous l'avons observé précédemment, la nature multifocale du récit de Waldman, et l'attention prêtée à la vraisemblance psychologique et la complexité de chaque personnage ne garantit pas pour autant l'égalité des points de vue dans le roman. Claire et Mo s'avèrent être les points de focalisation privilégiés du récit de par l'importance de leur

---

<sup>186</sup> Slavoj Žižek, « Over the Rainbow », *London Review of Books*, 26:21 (4 November 2004). <<http://www.lrb.co.uk/v26/n21/slavoj-zizek/over-the-rainbow>>. Précisons que Žižek reprend ici en partie les arguments de l'ouvrage de Thomas Frank, *What's the Matter with Kansas? How Conservatives Won the Heart of America* (New York: Metropolitan Books 2004).

<sup>187</sup> Notons que Gitlin s'est prononcé en faveur d'une réponse militaire au 11 septembre et d'une intervention en Afghanistan au nom d'un patriotisme « efficace », un point de vue qu'il développe dans son ouvrage *The Intellectuals and the Flag* (New York: Columbia University Press, 2006).

<sup>188</sup> Žižek 2004.

positions respectives. Tous les acteurs de cette guerre culturelle de l'après-11 septembre, s'ils bénéficient en théorie d'un traitement égalitaire, ne sont néanmoins pas présentés avec une neutralité absolue. La guerre culturelle que Waldman choisit de représenter dans *The Submission* est celle qui prend pour objet l'islam au lendemain du 11 septembre, la menace qu'il incarne d'un côté et la nécessité de maintenir un climat de tolérance, de l'autre. Si Waldman représente les deux courants de cette guerre culturelle tels qu'ils s'expriment chez les personnages, le narrateur omniscient du roman n'est pas pour autant un arbitre neutre du conflit. Et nous allons voir que c'est précisément ce qui rend le discours du roman ambigu. Dans le conflit dépeint, le roman se situe, de façon implicite, dans le camp progressiste, pour reprendre les mots de James Davison Hunter, ou « libéral », pour utiliser un terme devenu problématique dans l'Amérique de l'après-11 septembre et la réponse politique apportée aux attentats<sup>189</sup>.

### **Point de vue « libéral » et opportunisme journalistique**

Cette perspective progressiste ou « libérale » laisse entrevoir au lecteur qu'après le 11 septembre, le principe de tolérance, pilier de la vision libérale du monde, est soudain remis en cause et menacé. Lorsque les membres du jury du mémorial découvrent l'identité du vainqueur, la crainte que suscitent les origines musulmanes de celui-ci, semble démontrer la suspension de ce principe. Le représentant du gouverneur de l'État de New York, déclare ainsi : « The families will feel very offended. This is no time for multicultural pandering » (TS 17). Il va jusqu'à présumer que la désignation d'un musulman pour concevoir le mémorial du 11 septembre serait une victoire pour l'ennemi :

Well, I'll be honest here. I'll be honest. [...] I'm not sure I want it with the name Mohammad attached to it. It doesn't matter who he is. They'll feel like they've won. All over the Muslim world they'll be jumping up and down at our stupidity, our stupid tolerance. (TS 18)

La présence de ces propos au sein même du jury, et tenus par un représentant politique pourtant issu du parti Démocrate, est un moyen pour l'auteur de signifier qu'après le 11 septembre, les langues se délient et que certains principes sont menacés. La tolérance

---

<sup>189</sup> Voir pp. 3-6 de la présente étude.

comme valeur « libérale » est ici stigmatisée et confine presque à l'autodénigrement, comme l'indique l'usage de la première personne du pluriel : « our stupid tolerance ». Ce « notre » impliquant ici, implicitement, les « libéraux » comme groupe, lui-même, identitaire<sup>190</sup>. Comme un réflexe, Claire rétorque que la tolérance n'est pas « stupide »<sup>191</sup>. Mais la nécessité de réaffirmer ce principe, de façon naïve, est une manière pour l'auteur de suggérer que dans cette période trouble de l'histoire américaine récente, il est un principe menacé.

Les positions « libérales » qui sous-tendent le texte se manifestent dans des situations assez explicites pour le lecteur. Lorsqu'il est de retour à New York, après un séjour professionnel à Los Angeles — et ce une semaine après les attentats — Mo est soumis à un interrogatoire pour le moins tendancieux de la part des officiers du service de l'immigration. Les insinuations des officiers concernant des liens éventuels avec des terroristes islamistes sèment le doute chez Mo : « His effort to avoid being seen as a criminal was making him act like one, feel like one » (TS 27). La présence de ce passage dès le début du roman permet d'identifier en partie ses positions « libérales » implicites. Après le 11 septembre, chaque musulman ou individu aux origines arabes devient ainsi un suspect potentiel aux États-Unis, ce qui représente une entrave directe, comme le passage le révèle, à la liberté individuelle. Il s'agit là d'une remise en cause des droits fondamentaux de chaque citoyen américain, et c'est ce que Waldman s'attache à décrire en premier lieu dans le roman<sup>192</sup>. Mo devient

---

<sup>190</sup> Par ailleurs, cette forme d'autodénigrement et le rejet qu'il suscite chez le porte-parole du gouverneur, renseigne peut-être plus explicitement sur la nature de la posture Démocrate durant les deux mandats de l'administration Bush, comme l'exprime Richard Beck au sujet de la série *Homeland* : « *Homeland* [...] suggests that liberals may have been fooling themselves. What they really wanted was not to eradicate Republican paranoia, but to overcome what made Republican paranoia so potent: the widespread impression that Democrats were too weak and too plagued by self-loathing to defend us from our enemies » (Richard Beck, « Threat Level: Against *Homeland* », *n+1*, 3 December 2012, <<http://nplusonemag.com/threat-level>>).

<sup>191</sup> Voir p. 255 de la présente étude.

<sup>192</sup> Précisons qu'il existe plusieurs définitions du « libéralisme » tel qu'il se développe, en tant que courant politique, dans l'Amérique de l'après-guerre. Durant la guerre froide, le « libéralisme » se définit généralement comme un courant socio-démocrate et anti-communiste. L'idée de progrès, selon les « libéraux », n'a pas pour but ultime la création d'une société parfaite. C'est un courant de pensée anti-utopique et pragmatique. Louis Menand écrit au sujet de Lionel Trilling, critique littéraire et figure emblématique du courant « libéral » de l'après-guerre : « his progressivism was tempered by pessimism about the limits of political action » (« Regrets Only: Lionel Trilling and his discontents », *The New Yorker*, 29 September 2008, <[http://www.newyorker.com/arts/critics/atlarge/2008/09/29/080929crat\\_atlarge\\_menand](http://www.newyorker.com/arts/critics/atlarge/2008/09/29/080929crat_atlarge_menand)>). Voir aussi Lionel Trilling, *The Liberal Imagination*, New York: New York Review of Books, 2008 (1950). Le pluralisme est un principe essentiel du « libéralisme », tel que le définit Isaiah Berlin : « I do believe that there is a plurality of values which men can and do seek, and that these values differ. [...] And the difference it makes is that if a man pursues one of these values, I, who do not, am able to understand why he pursues it or what it would be like, in his circumstances, for me to be induced to pursue it. Hence the possibility of human understanding » (Isaiah

donc une menace potentielle, aux yeux des jurés du mémorial, de la même manière qu'il l'est à ceux des officiers de l'immigration, selon ce qu'il incarne dans l'imaginaire national à ce moment de l'histoire américaine. Il est donc victime de préjugés ethniques et religieux qui se révèlent dans différentes strates de la société.

C'est ainsi que le discours « libéral » ou progressiste de *The Submission* se révèle, à travers l'exposition du climat de suspicion envers la religion musulmane et ses pratiquants dans la société américaine de l'après-11 septembre. Et c'est ce point de vue « libéral » qui détermine la représentation de la guerre culturelle autour du mémorial du 11 septembre dans le roman. En effet, Waldman décrit les accusations dont est victime Mo comme le produit d'une machination médiatique et politique qui stigmatise et décrédibilise l'islam en tant que religion, et qui nourrit l'hostilité de l'opinion publique et l'utilise en retour. Le cynisme et l'opportunisme du pouvoir politique sont ainsi mis en avant. Voici, à titre d'exemple, comment Alyssa Spier, la journaliste du *New York Post*, décrit Geraldine Bitman, le gouverneur de l'État de New York, en charge de la construction du mémorial :

The governor, mysteriously absent at the onset of the controversy — awaiting the instant polls, Alyssa was sure — emerged to express “grave concern” about the possibility of a Muslim memorial-builder, not bothering with any of the mayor’s palliative liberal sentiments. Governor Bitman had the glow of a woman in love, or one who has just found an issue that could catapult her to national prominence. Alyssa, her ambitions rhyming with the governor’s, began to imagine trailing a presidential campaign from state to state. (TS 61)

L'ironie qui teinte ce passage rend compte du cynisme politique qui est présenté par Waldman comme une composante essentielle de ce conflit. Les principes « libéraux » du maire sont raillés, selon le point de vue de la journaliste, par une représentante du même camp politique. Ainsi, pour Waldman le conflit autour du mémorial cristallise non seulement le sentiment anti-islam qui s'exprime après les attentats, mais il alimente ce sentiment de par la machination politique qu'il déploie.

---

Berlin, « My Intellectual Path » *New York Review of Books*, 14 May 1998, <<http://www.nybooks.com/articles/archives/1998/may/14/the-first-and-the-last/>>. Selon Berlin, une conception pluraliste de l'humanité rend possible le principe « libéral » de tolérance : « If pluralism is a valid view, and respect between systems of values which are not necessarily hostile to each other is possible, then toleration and liberal consequences follow, as they do not either from monism (only one set of values is true, all the others are false) or from relativism (my values are mine, yours are yours, and if we clash, too bad, neither of us can claim to be right) » (Berlin 1998).

Si la stratégie politique du gouverneur est rendue ici accessible pour le lecteur à travers la focalisation interne sur Alyssa Spier, la journaliste s'avère tout au long du roman une alliée précieuse de l'auteur dans la représentation du conflit en termes de manœuvres politiques et médiatiques. Alyssa, à qui parvient en premier l'information sur la désignation de Khan se heurte à la méfiance de son employeur, *The New York Daily News*, et décide de vendre ses informations au quotidien rival, *The New York Post*, célèbre tabloïd conservateur et populiste qui, dans le roman, fait ses choux gras de la polémique du mémorial. Waldman ne fait pas d'Alyssa un véritable acteur de la guerre culturelle de l'après-11 septembre, au sens où elle ne positionne jamais la journaliste idéologiquement, en l'occurrence selon les positions conservatrices du quotidien qui l'emploie. Son pragmatisme et ses ambitions l'amènent à surfer sur la vague de la polémique du mémorial. Alyssa se définit — par l'intermédiaire du narrateur — dans les termes suivants : « She had no ideology, believed only in information, which she obtained, traded, peddled, packaged, and published, and she opposed any effort to doctor her product » (TS 60). Mais cette apparente neutralité ou absence d'idéologie conduit toutefois la journaliste à manipuler l'information selon les attentes de l'opinion conservatrice. Ainsi lorsque celle-ci rencontre Claire pour lui faire part d'informations partiellement erronées, le narrateur nous renseigne, là encore, sur le degré de déontologie journalistique d'Alyssa : « Alyssa felt no guilt about sharing only part of this story with Claire. Fabricating reality was criminal; editing it, commonplace » (TG 160). La perspective de Waldman sur le personnage d'Alyssa est assez subtile et évocatrice car elle fait du personnage l'incarnation idéologique de la lutte anti-islam de façon indirecte. Alyssa se présente comme pragmatique et sans scrupules, et surtout sans convictions politiques, mais elle est en ce sens un point d'accès essentiel à la nature idéologique du conflit représenté dans le roman. Elle permet d'identifier les rouages de la polémique du mémorial selon une perspective en apparence pragmatique et apolitique. Elle est ainsi l'incarnation parfaite d'une idéologie dissimulée.

Dans la même logique d'une dénonciation indirecte de l'appareil médiatique, Khan fait part de la manipulation dont il se dit la victime :

Mo began to put psychological distance between himself and the Mohammad Khan who was written and talked about, as if that were another man altogether. It often was. Facts were not found but made, and once made, alive, defying anyone to tell them from truth. Strangers analyzed, judged, and invented him. Mo read that he was Pakistani, Saudi, and Qatari; that he was not an American citizen, that he had donated to organizations backing terrorism [...] He



was called, besides decadent, abstinent, deviant, violent, insolent, abhorrent, aberrant, and typical. (75 126)

Il est question, là encore, de la fabrication de l'information. La longue liste d'accusations fallacieuses dont Mo fait l'objet (raccourcie dans le passage cité) et d'adjectifs outrageusement diffamatoires est évidemment une transposition de la terminologie utilisée dans les médias américains pour qualifier les auteurs du 11 septembre et l'islamisme radical plus généralement. Mo cristallise ainsi le discours anti-islamiste tel qu'il s'est révélé dans les médias après le 11 septembre, notamment dans la pathologisation de la figure du terroriste<sup>193</sup>. L'accumulation d'adjectifs diffamatoires prend une tonalité quasi satirique dans l'extrait, au regard, non seulement de la rhétorique anti-islamique présente dans les médias après le 11 septembre, mais aussi de la polémique autour du centre culturel de Ground Zero, qui fut construite de toutes pièces par les médias de masse conservateurs. La distanciation de Mo envers son avatar médiatique, évoquée dans cet extrait, invite le lecteur à opérer un détachement similaire envers la déferlante anti-islam qui s'abat sur le protagoniste.

*The Submission* est certainement le premier roman à s'intéresser, avec autant d'ampleur et de précision, au discours anti-islam dans les médias américains. Bill O'Reilly, célèbre chroniqueur conservateur de la chaîne Fox News y est cité mais c'est un présentateur fictif, Lou Sarge, qui lui vole la vedette dans le roman. Il est l'incarnation d'un discours tendancieux et populiste auquel Mo est confronté lors d'un entretien dans son émission. Mais si la logique de ce discours à l'échelle médiatique et politique est explorée ici de façon ample, elle semble néanmoins un terrain conquis pour le lecteur — lui-même potentiellement « libéral » ou progressiste — du roman. En effet, l'accès proposé à la manipulation de l'information relative à la polémique du mémorial est probablement une façon d'évoquer le processus de machination plus large qui permit notamment à l'administration Bush d'intervenir en Irak en 2003, au motif de la présence supposée d'armes de destruction massive dissimulées par le régime de Saddam Hussein. Cette falsification de l'information est, selon Waldman, une des caractéristiques de l'après-11 septembre dans la sphère publique américaine. Mais ne l'est-elle pas également pour le lecteur au moment de la publication du roman en 2011, alors que l'inexistence des armes de destruction massive fut reconnue par les autorités américaines elles-mêmes durant la

---

<sup>193</sup> Voir pp. 179-182 de la présente étude.

longue et difficile campagne militaire en Irak ? Le lecteur américain du roman n'est-il pas déjà conscient de la manipulation de l'opinion orchestrée par certains médias conservateurs, par ailleurs parodiés dans d'autres programmes de la télévision câblée américaine<sup>194</sup> ? Autrement dit, le roman apporte-t-il un plus par rapport à ce que le lecteur sait déjà ?

Le même phénomène semble s'appliquer à la manipulation émotionnelle consécutive aux attentats. La focalisation interne sur Alyssa Spier donne accès, de la même manière, au recours systématique aux familles des victimes dans les médias, qui semble participer de la définition des sentiments nationaux après le 11 septembre :

Relatives' ruminant, a journalistic genre that had evolved over the preceding two years, was in full gear. Every reporter had a digital Rolodex of widows and widowers, parents and siblings of the dead, who could be called for a quote on the issue of the day: the state of the site, the capture of an attack suspect, the torture of said suspect, compensation, conspiracy theories, the anniversaries of the attack (first one month, then six months, then yearly), the selling of offensive knickknacks depicting the destruction. Somehow the relatives always found something to say. (TS 61)

Ce passage est caractéristique du ton légèrement ironique utilisé ponctuellement par Waldman dans le roman. Il fait état de l'instrumentalisation des familles des victimes par les médias. Mais la dimension satirique du passage suggère là aussi que le processus décrit ne constitue pas une véritable révélation pour le lecteur, qui, pour adhérer à ce ton satirique, doit avoir, au préalable, procédé à la même analyse. L'auteur mise donc sur l'exposition d'un processus qui, s'il suscite l'adhésion du lecteur, ne lui est déjà pas moins familier. C'est ce que résume Jess Row au sujet du roman, en le comparant à des séries télévisées telles que *The West Wing* ou encore au film d'Oliver Stone, *W* (2008) sur la vie de George W. Bush : « Re-enactments, that is, that recapitulate recent history as comforting melodrama—or farce »<sup>195</sup>. Cet aspect légèrement satirique ou farcesque permet au lecteur potentiel — le « libéral » new-yorkais ou américain — d'être conforté dans son appréciation d'une situation politique qu'il a auparavant analysée selon des termes similaires<sup>196</sup>. En s'attachant à recréer avec fidélité les rouages des médias de masse, Waldman semble, à l'échelle du lecteur,

---

<sup>194</sup> Stephen Colbert, célèbre animateur de *The Colbert Report*, incarne quotidiennement un personnage de présentateur conservateur parodiant les analyses tronquées et falsifiées proposées par les chaînes d'informations telles que Fox News ou CNN.

<sup>195</sup> Row 2011.

<sup>196</sup> Précisons qu'un dispositif similaire caractérise des romans tels que *A Disorder Peculiar to the Country* (2006) de Ken Kalfus et *The Zero* (2006) de Jess Walter qui ne font pas partie du corpus de la présente étude.

prêcher au converti. Il s'agit là, peut-être, des limites d'une représentation, de l'intérieur, de ces mécanismes, qui ne permet pas une réelle distanciation ou mise en perspective des processus représentés. Il s'agit — pour « résumer » à ce stade de notre analyse — du premier type de discours véhiculé par le roman. Khan est victime de la déferlante anti-islam et de la manipulation de l'information qui caractérise l'après-11 septembre et qui menace, non seulement le principe de tolérance, mais aussi celui de justice : les droits de l'architecte, en tant que citoyen américain, y sont remis en question. La dénonciation d'une intolérance grandissante — comme le produit d'une logique de manipulation — assortie d'une tonalité parfois satirique — constitue le discours « libéral » transparent et conventionnel du roman auquel le lecteur est amené à s'identifier. Mais ce discours est par ailleurs complexifié et, en quelque sorte, lui-même menacé à l'intérieur du roman.

### **Le « libéralisme » en question**

Si le narrateur du roman nous indique que Mo opère une distanciation envers son avatar médiatique, ce dernier n'est pas seulement le fruit de la falsification de l'information par des organes de presse populistes. *The New Yorker*, hebdomadaire de l'intelligentsia « libérale » new-yorkaise émet, lui aussi, des doutes sur la candidature de Mo dans un article fictif cité dans le roman : « Mohammad Khan has absolutely, unequivocally every right to proceed with his memorial [...] The question is whether he *should* proceed » (TS 125). L'article se fait ainsi le défenseur timide de la liberté d'expression tout en faisant cas des familles des victimes :

Khan has refused to say, on the grounds that such a question would never be asked of a non-Muslim, whether he has created a martyr's paradise. But to insist that any questions about his influences or motives are offensive is to answer the anguish of the victims' families with coyness. (TS 125)

Si l'article se poursuit par une dédramatisation de l'islam caractéristique de la position « libérale », il n'offre finalement qu'une version légèrement alternative du discours conservateur. L'insertion de cet extrait est intéressante pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il révèle, qu'après le 11 septembre, les positions sur l'événement et ses conséquences sont

instables et même contre-intuitives. Et Waldman insiste sur ce point en nous exposant la réaction de Mo à l'article :

Mo set down the magazine and flipped through his stack of unread *New Yorkers*. To be written about this way in its pages was like being called shifty by a roomful of people he had thought were his friends. The rhetorical switchbacks couldn't camouflage the demand that he address the suspicions he provoked. (TS 125)

Si l'auteur insiste sur la position contre-nature de l'article et du magazine, la dernière phrase citée suggère que Mo semble cependant être responsable des soupçons qui planent sur lui. Cette phrase est ambiguë car elle révèle tout à la fois la position inconfortable de l'article cité mais aussi celle encore plus inconfortable dans laquelle Mo semble s'être lui-même placé, selon le narrateur. Bien que le passage soit en focalisation interne sur Mo, le point de vue est ici ambigu car l'on ne peut affirmer s'il est entièrement celui de l'article cité, ou s'il est en partie celui du narrateur.

L'extrait fictif de *The New Yorker* marque une sorte de réorientation stratégique, dans le roman, de la représentation du traitement médiatique de la polémique du mémorial. En citant une source fiable et sérieuse, Waldman suggère que les préoccupations suscitées par le mémorial dépassent l'opposition traditionnelle entre progressistes et conservateurs, ou plutôt, que les inquiétudes formulées par le camp conservateur se trouvent également formulées par le camp progressiste. Dans le panorama des enjeux publics de l'après-11 septembre que propose *The Submission*, Waldman n'évite pas la position ambiguë et instable des libéraux face à la question du terrorisme et de l'islam. La polémique autour du mémorial et de l'identité de son architecte permet à l'auteur de rendre compte des dilemmes moraux auxquels les « libéraux » américains font face après le 11 septembre sur un ton relativement satirique :

Manhattanites who had always prided themselves on their liberalism confessed that they were talking to their therapists about their discomfort with Mohammad Khan as the memorial's designer. "It's awful," a thirty-two-year-old music executive who declined to give her name told *The New York Observer*, which accompanied the article with a color drawing showing an ominous-looking Mo looming over a shrunken Manhattan. "There's this primal feeling in my gut saying 'No' to it, even though my brain is saying 'Yes' — sort of like when you think you want to have sex with someone and your body won't cooperate *too much* — and I don't get where it's coming from. It's like I've been invaded. But what can I say? I don't have good reasons. It just makes me uncomfortable, and being uncomfortable makes me even more uncomfortable. (TS 126)

Le dilemme exprimé ici correspond à ce que Slavoj Žižek décrit comme la limite du principe de tolérance — principe « libéral » par excellence —, et qui se manifeste, selon lui, dans la réaction du monde occidental à l'extrémisme islamiste, telle qu'elle s'est exprimée, par exemple, dans l'affaire des caricatures du prophète :

In the raging Muslim crowd, we stumble upon the limit of multicultural liberal tolerance, of its propensity to self-blame and its effort to "understand" the other. The Other here has become the real other, real in his hatred. Here is the paradox of tolerance at its purest: how far should tolerance for intolerance go? All the beautiful, politically correct, liberal formulas on how the Muhammad caricatures were insulting and insensitive, but violent reactions to them are also unacceptable, about how freedom brings responsibility and should not be abused, show their limitation here. What is this famous "freedom with responsibility" if not a new version of the good old paradox of forced choice? You are given freedom of choice, on condition that you make the right choice; you are given freedom, on condition that you will not really use it<sup>197</sup>.

Les limites du principe de tolérance, ainsi qu'elles se révèlent dans l'affaire des caricatures du prophète, déterminent, selon Žižek, un processus exactement similaire à la réaction des libéraux du roman face à la position inflexible de Khan. Aux positions xénophobes et intolérantes du camp conservateur, Waldman oppose la tolérance « avec réserves » du camp progressiste. L'idée de « liberté avec responsabilité » qu'évoque Žižek, se trouve parfaitement articulée dans l'article de *The New Yorker*, et la « propension à la culpabilisation », caractéristique de la posture « libérale », illustrée dans l'inconfort et les tourments moraux de la population de Manhattan évoqués par le narrateur.

Ainsi Waldman, ne semble pas, à première vue, accorder un régime de faveur au camp progressiste et aux limites de ses positions sur l'islam. Mais les choses s'avèrent, à vrai dire, plus complexes. Si le narrateur nous fait part des tergiversations des libéraux vis-à-vis de Khan et de l'islam plus généralement, le point de vue « libéral » implicite du roman tend, d'autre part, à justifier par ailleurs cette position incertaine. La position instable du « libéral » après le 11 septembre — qui pousse certains à soutenir une intervention militaire en Afghanistan et en Irak<sup>198</sup> — et l'importance dissimulée que lui accorde Waldman, constitue la clé de voute du roman, car elle conduit au revirement de Claire dans son soutien au projet de Khan, et au retrait de ce dernier de la compétition. L'auteur fait donc de Claire le laboratoire de l'instabilité qui caractérise la position « libérale » après le 11 septembre et

---

<sup>197</sup> Slavoj Žižek, *Violence: Six Sideways Reflections*, New York: Picador, 2008, p. 129.

<sup>198</sup> Voir pp. 4-6 de la présente étude.

les menaces qui pèsent sur les principes de tolérance et de justice durant cette période. La trajectoire que dessine le roman en est la preuve : le soutien inconditionnel de Claire au projet de jardin de Khan — en dépit de l'identité jugée problématique de ce dernier — laisse place finalement à sa demande de retrait du projet, et ce au motif du refus de Khan de fournir des explications sur ses intentions. Ce revirement est le fruit de deux phénomènes interconnectés. D'une part, Claire est prise dans l'engrenage médiatique. Son entrevue avec Alyssa Spier est une façon pour Waldman de signifier la manipulation dont elle est victime :

"Is it fair to you?" Some secular lust was burning in Alyssa, the desire to hack at this glacier of a woman, to push her harder and harder until she confronted her own hypocrisies, the impossibility — the ridiculousness — of her position. Alyssa wanted to see Claire Burwell's principles collapse beneath her, and she was dimly aware that this desire told as much about her, Alyssa, as it did about Claire. (TS 161)

Mais si la manipulation d'Alyssa est explicitée par le narrateur, les questions que posent la journaliste à Claire sont finalement similaires à celles que Claire finira par poser à Khan lui-même :

"Well, put another way, how much do you know about what he thinks? Putting aside whether this garden is or isn't a martyr's paradise — and we all know he won't say, although I'm not clear on why he won't say — what's his position on jihad? On whether it's right for America to be in Afghanistan? On what brought the buildings down — does he subscribe to all the conspiracy theories saying it was an inside job? Does he think America got what it deserved?" (TS 161)

Le soin qu'apporte l'auteur aux questions posées par Alyssa permet de semer le doute chez Claire, mais aussi peut-être chez le lecteur, potentiellement en proie à des incertitudes similaires.

D'autre part, les raisons du revirement de Claire se situent dans la pression exercée sur elle par les familles des victimes, Sean Gallagher en tête. Cette influence n'est pas directement le résultat de la manipulation médiatique, mais elle fait pencher Claire du côté du chagrin plutôt que de celui de la justice. Elle rapproche Claire de sa propre souffrance causée par la mort de son mari dans les attentats, et ce au prix de ses convictions progressistes. Ce processus est révélé de façon assez littérale lors de l'entrevue entre Claire et Mo durant laquelle Claire demande à Mo de lui exposer les intentions de son projet de mémorial, et d'endosser une forme de responsabilité au nom de la religion qu'il partage

avec les djihadistes, auteurs des attentats du 11 septembre. La réponse de Mo renvoie Claire aux termes mêmes de son raisonnement :

“How would you feel if I justified what happened to your husband by saying it wasn’t about him but about his country and its policies — damn shame he got caught up in it, that’s all — but you know, he got what he deserved because he paid taxes to the American government. I get what I deserve because I happen to share a religion with a few crazies?” (TS 271)

Cette réplique constitue en quelque sorte le tournant du roman. Tout d’abord parce qu’elle précipite le désengagement de Claire en faveur du mémorial. Mais surtout parce qu’elle semble le faire pour de mauvaises raisons. C’est en tout cas ce que laisse entendre le narrateur : « The words seemed to strike the fragile bones of her ear, even as she wasn’t exactly sure what he had said » (TS 271). La narration est très subtile dans cette scène cruciale et la focalisation sur Claire suggère au lecteur que sa réaction est le fruit d’une écoute hâtive et inattentive, mais aussi de la prééminence de son chagrin dans l’appréciation des attentats :

It pained her, sickened her, to think that perhaps vile Alyssa Spier was right, that Khan did see Cal as mere collateral damage in a war America had brought on itself, that he believed Cal, generous, good-natured Cal, bore responsibility, guilt, simply because he was American. (TS 271)

La question du point de vue de Claire est essentielle, particulièrement dans ce passage. Comme l’exprime Bruce Robbins, la focalisation sur Claire permet d’accéder aux limites de la posture « libérale », telle qu’elle se révèle après le 11 septembre :

[...] I want to give the novel credit for showing us this — for effectively sucking us into Claire’s viewpoint, and then making us see how pitifully limited that viewpoint is, and how genuinely irritating her character is. That may be not what the author intended [...] and it may express in part my irritation that the idea that “America brought this on itself” (which is not the same thing as “your husband deserved to die”) remains an unspeakable idea, outside the limits of the sayable as Claire, our figure of liberal good intentions, represents them. Which is to say that it marks a certain limit on what counts as common sense in America. A limit that seems to me a bit too narrow<sup>199</sup>.

La question cruciale qui se pose alors concerne la proximité entre le point de vue de Claire et le discours « libéral » sous-entendu du roman. Dans quelle mesure le roman participe-t-il de

---

<sup>199</sup> Robbins 2012.

ce sens commun limité que dénonce Robbins ? La scène évoquée plus haut est à ce titre trompeuse quant à la distanciation envers le point de vue de Claire qu'elle semble proposer. En effet, Mo ne suggère à aucun moment la responsabilité des États-Unis dans le 11 septembre. La comparaison à laquelle il procède est simplement une façon de signifier l'injustice de sa mise en accusation. Ainsi, en dépit de l'incompréhension qui se fait jour entre les deux personnages, tous deux incarnent finalement un point de vue similaire sur l'impossibilité de tenir l'Amérique en partie responsable de l'attaque qui lui est portée.

Ce qui semble, en effet, unir tous les personnages du roman, c'est la nécessité apparente de préserver les intérêts domestiques dans une période de troubles. En ce sens, la question des enjeux publics de l'après-11 est avant tout celle de l'unité nationale. Comme le déplore Bruce Robbins, il semble que cette nécessité d'unité constitue la valeur maximale que le roman puisse imaginer : « here the idea is to unite us Americans *as* Americans »<sup>200</sup>. « I am an American » (TS 261), martèle, à plusieurs reprises, Mo à Alyssa Spier. Le roman est ainsi parsemé de réflexions de la part des différents protagonistes sur la spécificité ou la supériorité implicite de la nation américaine. L'épouse de Paul Rubin suggère, par exemple, à celui-ci qu'un pays musulman ne laisserait pas un juif construire son mémorial, ce à quoi Rubin répond : « This isn't a Muslim Country, Edith. We're better than that. We can't deny him for just being Muslim » (TS 66). De la même manière, les immigrés bangladais vantent les mérites du modèle américain par rapport à leur société d'origine, notamment sur la question du droit des femmes. C'est en quelque sorte la nécessité de défendre un modèle face à une menace extérieure qui pousse les acteurs du roman — pourtant progressistes — à opter pour une suspension du principe de tolérance, et la mise en péril des libertés individuelles. Cette posture est explicitée de façon cynique par le gouverneur démocrate de l'État de New York, Geraldine Bitman :

The danger to America isn't just from jihadists [...]. It's from the naïve impulse to privilege tolerance over all other values, including national security. Mohammad Khan has brought us face-to-face with our own vulnerability. (TS 167)

Si le choix final de Claire de retirer son soutien au projet de Khan ne s'exprime pas directement en termes de sécurité nationale, il suppose de la même façon la supériorité de

---

<sup>200</sup> Robbins 2012.



la vulnérabilité sur la tolérance, et révèle ainsi les limites de la posture « libérale-progressiste » dans la période trouble de l'après-11 septembre. Au nom de cette vulnérabilité soudaine de la nation américaine, de nombreux « libéraux » apportèrent leur soutien aux interventions militaires en Afghanistan et en Irak<sup>201</sup>. Face à l'échec de ces interventions, notamment en Irak, ceux que l'on appelle « faucons libéraux » furent contraints de revoir leur position et de reconnaître l'échec de la politique bushienne de représailles. La fin du roman peut-être ainsi envisagée, selon Bruce Robbins, comme une allégorie de la position inconfortable des « libéraux » lors de la décennie écoulée depuis le 11 septembre. De par un saut narratif dans le futur, un documentaire — réalisé par le fils de Claire et sa petite amie — invite les différents acteurs de la polémique du mémorial à revenir sur l'affaire à l'occasion du vingtième anniversaire de la compétition. Le narrateur nous informe que durant la période écoulée, le pays a renoué avec les principes mis en périls après le 11 septembre : « The country had moved on, self-corrected, as it always did, that feverish time mostly forgotten. [...] American Muslims were now, if not embraced, accepted. Trusted. Their rights unquestioned » (TS 287). Mais ce retour à une vision idéalisée de la cohésion sociale américaine est nuancée par la position de Claire, prise entre regrets et doutes persistants au sujet de Khan et du mémorial. Alors qu'on lui demande pourquoi elle ne s'est pas simplement excusé auprès de Mo, Claire répond : « Not sure why I felt I needed more than that. Except for never being entirely sure I was sorry » (TS 295). Selon Robbins, cette réaction rend compte des regrets mal assumés par les progressistes défenseurs d'une riposte militaire au 11 septembre :

In a sense, Claire's last words, eighteen years later, combine with the late flashback to Mo in Afghanistan to make Claire's withdrawal of support for the peaceful garden into an allegory of how the liberals got behind the wars in Afghanistan and Iraq and how they feel about it now. The answer the book gives would be: bad, but not bad enough. Claire can't apologize, and then, seeing the Arabic characters where the names were to have been in New York, she finds she *still* can't apologize<sup>202</sup>.

La question qui demeure sans réponse est celle du point de vue du roman sur le personnage de Claire. *The Submission* ne propose en effet ni une condamnation ferme de la posture morale des « faucons libéraux » durant l'après-11 septembre, ni un effort de

---

<sup>201</sup> Voir pp. 3-6 de la présente étude.

<sup>202</sup> Robbins 2012.

réhabilitation. Le roman peut être lu ainsi comme une tentative de rédemption partielle du libéralisme américain durant l'ère Bush. En ce sens, *The Submission* serait à rapprocher d'une autre œuvre très récente, mais cette fois non littéraire, offrant le même recul sur la période écoulée depuis le 11 septembre. Il s'agit de la série télévisée *Homeland* qui propose un point de vue « libéral » sur la lutte anti-terroriste dans l'Amérique de l'après-11 septembre. Tout comme le roman de Amy Waldman, *Homeland* évoque la vulnérabilité de l'Amérique — et ses dérives paranoïaques — du côté des progressistes, acteurs de la lutte anti-terroriste de l'ère Obama<sup>203</sup>. La série propose ainsi une version de l'anti-terrorisme de l'après-11 septembre, purgée des dérives de l'ère Bush — de l'usage de la torture, notamment — et rendue acceptable pour le spectateur. Mais elle affirme néanmoins la présence permanente d'une menace terroriste sur le territoire américain et la nécessité de s'en prévenir. Elle est en ce sens un produit caractéristique de l'ère Obama et de la position instable des « libéraux », comme l'exprime Richard Beck dans *n+1* :

Under Obama, our shared fears have been inflected with the rhetoric of tolerance, and torture has been repudiated (at least in its most egregious forms). But the terrorists, on *Homeland* and in real life, are still supposedly out there, still capable of anything, still ready to strike at a moment's notice. *Homeland* works by acclimating its Democratic fans to a permanent political mood of suspicion and imminent catastrophe<sup>204</sup>.

L'agent de cette politique paranoïaque dans la série est le personnage de Carrie Mathieson, une analyste de la CIA qui endosse le rôle de protectrice de l'Amérique, face à la menace représentée par un officier de la Marine américaine, récemment rapatrié d'Irak, et soupçonné — à juste titre — d'avoir été converti au djihadisme. Durant la première saison, Carrie fait installer — à sa propre initiative — un système de surveillance au domicile familial du sergent suspecté. Selon Richard Beck, le recours à ce dispositif ne génère pas l'inconfort moral qu'il est pourtant censé produire à la fois chez le personnage et le spectateur :

---

<sup>203</sup> Précisons que *Homeland* est inspiré de la série israélienne, *Hatufim*. Elle est écrite par Howard Gordon et Alex Ganza, les scénaristes de la série *24* qui met en scène Jack Bauer, un agent de « la guerre contre le terrorisme » qui déjoue des complots terroristes en temps « réel ». Gordon et Ganza conçoivent eux-mêmes *Homeland* comme une version de *24* purgée des excès des années Bush. C'est ce qu'ils déclarent au *New York Times* : « Creating *Homeland*, [we] had the benefit, in a way, of being in the world 10 years later, after Guantánamo, after Abu Ghraib, after two wars in various states of winding down, and the consequences of those wars were being understood. Carrie lives in a world where torture is no longer tolerated » (Willa Paskin, « The Creators of *Homeland* exorcise the Ghost of *24* », *The New York Times*, 26 September 2012, <<http://www.nytimes.com/2012/09/30/magazine/the-creators-of-homeland-exorcise-the-ghost-of-24.html>>).

<sup>204</sup> Beck 2012.

« Carrie would, in fact, be deranged and wrong. But she's never wrong, because the current logic of liberal politics dictates that although paranoia may be deranged, it must also be correct »<sup>205</sup>. Ceci est, toujours selon lui, le résultat de l'ambiguïté morale du parti démocrate face à la politique de la peur menée sous l'administration Bush :

What *Homeland* understands, consciously or not, is that the Bush-era Democratic Party made a fetish out of moral ambiguity because it excused a political imagination that had been paralyzed by fear<sup>206</sup>.

Il semble qu'une ambiguïté morale similaire sous-tende le discours de *The Submission* et l'ambivalence, au mieux, ou la clémence, au pire, qu'il entretient jusqu'à fin du roman envers le personnage de Claire. C'est cette posture instable et ambiguë du libéralisme américain de la fin des années deux mille que le roman et la série télévisée rendent visibles, sans que, dans un cas comme dans l'autre, le degré de conscience ou d'intentionnalité de l'opération soit véritablement évaluable.

### « Culturalisation » du débat public

Avant de conclure notre lecture de *The Submission*, il convient de revenir sur l'objet de la querelle qui anime le roman et qui révèle les limites du principe de la tolérance « libéral-progressiste » qui sous-tend le discours général du roman. Il s'agit de la question de l'islam. Comme dans les romans précédemment analysés, qui abordent la question du terrorisme et de l'islamisme radical, *The Submission* inscrit l'essence même de l'islam au centre de ses préoccupations. Le positionnement du roman comme représentation du débat public domestique de l'après-11 septembre reconfigure l'opposition civilisationnelle — explicite dans *Falling Man* — en un conflit de valeurs idéologiques articulées à l'intérieur de la sphère publique américaine, comme l'expose Nadia Abu el-Haj : « [...] this is a civilizational battle, if not between Islam and the West, then between different values — those of moderations versus those of intolerance ». Faisant référence directement à la polémique du centre culturel islamique de Ground Zero, Abu el-Haj indique qu'en ce sens les deux camps se

---

<sup>205</sup> Beck 2012.

<sup>206</sup> Beck 2012.

rejoignent finalement sur ce point. C'est cette appréciation culturelle des conflits qui prend le dessus sur le discours politique, toujours selon elle. Abu el-Haj rappelle pourtant que ces problématiques sont en premier lieu d'ordre politique et relèvent de processus historiques :

[...] what is at stake, for better or for worse, are political disagreements, not “cultural” ones. And what I am arguing is that there is a historical and political genealogy to this conflict — or more accurately, to the many and varied if often overlapping movements and organizations now subsumed under the rubric of radical Islam<sup>207</sup>.

Là où Žižek appelait à renoncer aux termes mêmes des guerres culturelles<sup>208</sup>, *The Submission* révèle, selon Abu el-Haj, l'impossibilité de s'en soustraire dans le débat public de l'après-11 septembre aux États-Unis et d'aborder les problématiques liées au 11 septembre, sous l'angle qui lui convient pourtant, à savoir celui de la politique<sup>209</sup> :

In turning all political conversations into discussions of Islam — or into discussions of whether or not there indeed *are* good Muslims, whether or not Islam was hijacked by the hijackers — other kinds of questions, that is, arguments about transfers, and imperial power are subsumed under the term of an identity politics gone global. All conflicts are about an “us” and a “them”, and the forms of life — liberal, modern, and democratic; illiberal backward, and violent — for which each of us stands<sup>210</sup>.

Ainsi, *The Submission* rend compte tout à la fois de ce processus, de ses limites et manquements éthiques, et surtout de l'impossibilité apparente de le dépasser, dans la mesure où le roman semble contenu par les termes du processus qu'il décrit. Il offre ainsi, à l'instar de la série *Homeland* une mise en récit du débat public de l'après-11 septembre, selon les termes de la période, et en dévoile par conséquent les limites. Mais il indique, en ce sens, la nécessité, pour le citoyen américain, de repousser ces limites, ainsi que, peut-être, les œuvres elles-mêmes. C'est ce qu'exprime Beck au sujet de *Homeland* :

---

<sup>207</sup> Abu el-Haj 2012.

<sup>208</sup> Voir pp. 260-261 de la présente étude.

<sup>209</sup> Notons que pour Žižek, la culturalisation de la politique est une conséquence du modèle « libéral » multiculturaliste : « Why are so many problems today perceived as problems of intolerance, rather than as problems of inequality, exploitation, or injustice? Why is the proposed remedy tolerance, rather than emancipation, political struggle, even armed struggle? The immediate answer lies in the liberal multiculturalist's basic ideological operation: the “culturalisation of politics”. Political differences — differences conditioned by political inequality or economic exploitation — are naturalised and neutralised into “cultural” differences, that is, into different “ways of life” which are something given, something that cannot be overcome” (Žižek 2008, p. 141).

<sup>210</sup> Abu el-Haj 2012.

Homeland is a perfect dramatization of the rhetorical moves and political self-deceptions that made this now semi-permanent and very deadly war on terror possible, and it is important to see things dramatized, to see them laid out in terms of affect and demeanor and style<sup>211</sup>.

Quant à la possibilité de dépasser l'œuvre comme complice du processus qu'elle décrit, Robbins évoque la fin de *The Submission* et l'inflexibilité de Claire, face aux images du jardin de Khan finalement réalisé pour le compte d'un riche musulman — que lui révèlent son fils et sa compagne — en dépit de l'émotion qui l'envahit pourtant : « In that sense the novel's hope leaves her behind and moves on to the next generation. A generation will hopefully read this novel and take from it exactly that moral: the need to overcome the shortcomings of its elders »<sup>212</sup>.

Ainsi, les romans analysés dans ce chapitre nous ont permis d'effectuer un tour d'horizon des enjeux publics du 11 septembre tels qu'ils se manifestent dans les œuvres et pour leurs auteurs. Il ne s'agissait pas, dans cette deuxième étape de notre étude, de dresser un panorama exhaustif des œuvres traitant des enjeux publics de l'événement, mais plutôt d'évaluer sous quelles formes et selon quels termes, se manifestent les préoccupations d'ordre public résultant du 11 septembre, et ce en rapport avec la privatisation du discours sur l'événement identifiée dans le premier chapitre.

Les enseignements sont multiples. Tout d'abord la question du terrorisme — inextricablement liée à celle de l'islamisme radical — se révèle comme la principale préoccupation des romanciers offrant une alternative aux répercussions domestiques et privées de l'événement. Dans *Falling Man*, de Don DeLillo, le terrorisme islamiste est une force abstraite et narrative. Elle est inscrite dans la structure du roman, à la fois de façon radicalement extérieure et intérieure. La stratégie de focalisation sur la figure du terroriste semble, d'une part, alimenter la perception du terroriste en tant qu'Autre, alors que le processus de pénétration de la terreur dans la sphère domestique américaine, que décrit par ailleurs le roman, se produit principalement en termes d'affects. Le discours géopolitique et historique sur l'événement, tenu par un tiers — Martin Ridnour, marchand d'art européen — est évacué au profit d'une rhétorique civilisationnelle, caractéristique de la réception de l'événement dans le discours médiatique américain.

---

<sup>211</sup> Beck 2012.

<sup>212</sup> Robbins 2012.

John Updike fait de la question du terrorisme le sujet de son roman au titre évocateur, *Terrorist*. À la différence de DeLillo, Updike base son personnage de terroriste en devenir sur un citoyen américain. L'évocation d'un substrat socio-économique délinquant laisse envisager une mise en corrélation de paramètres socio-ethniques dans la montée du djihadisme, mais Updike s'en remet finalement à une vision stigmatisante de la communauté arabo-musulmane américaine, dont il extrait artificiellement son protagoniste. Le roman opère alors un déplacement vers une discussion essentialiste de l'islam et de la communauté qui s'y rattache.

Bien que d'ambition très différente, ces deux romans procèdent à une lecture de l'islam, et de sa variante fondamentaliste, au pied de la lettre. Si le discours sur la religion islamique, ou sa communauté, ne relève pas de l'anti-islamisme véhiculé par les médias et certains critiques et écrivains anglophones, il s'appuie largement sur des conceptions civilisationnelles et essentialistes pour expliquer les conflits à l'origine des attentats du 11 septembre. Ainsi, un des postulats narratifs de ces romans, à savoir la focalisation sur le personnage du terroriste en devenir, semble nécessairement conduire à un point de vue partiel et tronqué pour expliquer le terrorisme islamiste. Il est non seulement le résultat des propres projections de l'auteur, mais il oblitère surtout les processus historiques et géopolitiques conduisant à la montée du djihadisme, et ne s'intéresse qu'à ses dernières étapes : le complot terroriste chez DeLillo, l'endoctrinement chez Updike.

Au regard du discours de ces œuvres, *The Submission* peut être lu comme le produit de leurs perspectives sur l'islam et le terrorisme, et ce, à un stade avancé de la représentation des problématiques liées à l'événement et sous la forme d'une guerre culturelle. Le récit multifocal que propose l'auteur permet l'identification des intérêts de chaque parti dans le conflit représenté, et la mise à mal du principe de tolérance que le roman semble désigner comme la principale conséquence du 11 septembre dans la sphère publique américaine. Mais la représentation du débat public autour du 11 septembre sous forme de guerre culturelle, révèle l'influence du prisme civilisationnel et identitaire dans l'articulation des questions soulevées par l'événement, et au prix d'une mise en perspective politique de ces problématiques. *The Submission* ne constitue pas une rupture par rapport aux deux œuvres traitées auparavant. La machine politique et médiatique que le roman dévoile ne concerne qu'un microcosme et limite non seulement les préoccupations publiques liées à l'événement à l'intérêt national américain, mais alimente une perspective

idéologique des conflits en jeu. En ce sens, le dénominateur commun de ces différentes œuvres est la place centrale qu'elles accordent à la culture. Mais, comme l'indique Terry Eagleton, la seule approche culturelle du terrorisme islamiste, bien que pertinente dans une certaine mesure, s'avère insuffisante pour mesurer les multiples données qui conduisent aux 11 septembre et lui font suite :

Culture is on any estimate involved in the war between capital and the Koran. But just as culture does not go all the way down in a general sense, neither does it in this particular instance. The so-called war against terror is a matter of despotisms and democracies, poverty and power, colonialism and neo-imperialism, economic resources and geopolitical realities, failing states and rising ones, with the problem of identity somewhat further down on the agenda. Osama Bin Laden is not fighting to be himself<sup>213</sup>.

Alors qu'ils tentent d'articuler les problématiques de l'après-11 septembre, les romans abordés dans ce chapitre négligent en partie les causes conduisant à l'événement et offrent ainsi au lecteur — en dépit de la tentative d'investir l'Autre — une cartographie cognitive limitée des processus évoqués ici par Eagleton.

Il convient dès lors de se tourner vers des œuvres qui tentent — chacune à sa manière — de faire sens de l'événement selon ces critères, et ce, en dépit des limites du sens commun relatif au 11 septembre aux États-Unis. Qu'elles tentent d'articuler les processus liés à l'événement selon l'angle politique qui lui revient, ou qu'elles proposent d'investir un point de vue alternatif à la vision occidentale identifié jusqu'ici, chacune propose de délocaliser — géographiquement et politiquement — les enjeux relatifs au 11 septembre, et d'élargir ce sens commun à travers une cartographie complexifiée des diverses composantes des conflits et intérêts exposés.

---

<sup>213</sup> Eagleton 2007, p. xviii

## Chapitre 3 :

# Approches élargies du 11 septembre

Here the idea is to unite us Americans *as Americans* — to say that Mo is as American as anyone else, and that we should accept him as such. This is easy piety. There is no idea that this piety might not be enough, that it might be a bit provincial, that the novel might have to make an effort to know and make stories out of what non-Americans think and feel. Which would certainly include opinions on American foreign policy, for example in the Middle East, over the past three of four decades<sup>1</sup>.

Nous débutons ce troisième et dernier chapitre par un retour sur l'œuvre d'Amy Waldman, *The Submission*. Le commentaire de Bruce Robbins, cité ici, comporte deux niveaux d'analyse, articulés d'une part autour du discours proposé par le roman — jugé insuffisant — et d'autre part sur le discours absent du roman, par ailleurs indirectement préconisé. Dans une certaine mesure, cette double analyse du roman sur le 11 septembre — à la fois empirique et normative — va trouver un écho particulier dans ce chapitre final. Il convient tout d'abord de distinguer les déficiences — d'ordre éthique — relevées ici par Robbins, des préceptes formels formulés par la critique au lendemain de l'événement pour rendre compte de la rupture émotionnelle et sémantique alors ressentie<sup>2</sup>. Mais les lacunes évoquées ici — à la fois politiques et esthétiques — suggèrent de la même manière qu'une autre voie est non seulement possible pour le roman américain sur le 11 septembre, mais qu'elle est même recommandée. Les termes de la critique formulée par Robbins à l'encontre du roman d'Amy Waldman, sont à resituer dans une analyse minoritaire du 11 septembre qui envisage l'événement comme la résultante d'un processus historique mondial. Certains écrivains et critiques expriment un point de vue similaire sur la nature de l'événement, face à une interprétation hâtive et partielle des phénomènes en jeux. Le romancier turc, Orhan Pamuk, écrit ainsi, au sujet des populations défavorisées du monde non occidental :

The Western world is scarcely aware of this overwhelming feeling of humiliation that is experienced by most of the world's population; it is a feeling that people have to try to overcome without losing their common sense, and without being seduced by terrorists, extreme nationalists, or fundamentalists. [...] The problem facing the West is not only to

---

<sup>1</sup> Robbins 2012. Précisons que le début de la citation figure en p. 273 de la présente étude, et que nous le reproduisons ici par souci de clarté.

<sup>2</sup> Voir pp. 26-31 de la présente étude.



discover which terrorist is preparing a bomb in which tent, which cave, or which street of which city, but also to understand the poor and scorned and “wrongful” majority that does not belong to the Western world<sup>3</sup>.

Comparons cette réflexion à un passage d’une œuvre de fiction par un auteur américain, cette fois. Dans la nouvelle « Twilight of the Superheroes », le narrateur omniscient indique au lecteur :

It was as if there had been a curtain, a curtain painted with the map of the earth, its oceans and continents, with Lucien’s delightful city. The planes struck, tearing through the curtain of that blue September morning, exposing the dark world that lay right behind it, of populations ruthlessly exploited, inflamed with hatred, and tired of waiting for change to happen by<sup>4</sup>.

L’image du rideau déchiré laissant entrevoir les inégalités socio-économiques à l’échelle mondiale, telle qu’elle est utilisée de diverses manières par ces auteurs, est particulièrement évocatrice au lendemain du 11 septembre. Elle constitue une alternative politique à la rhétorique de la rupture dominante dans le discours médiatique et critique relatif au 11 septembre. Ce voile levé sur le sentiment d’exploitation et la haine envers les États-Unis exprimée par des populations défavorisées par rapport à celles du monde occidental, constitue, selon les termes de Žižek, un retour de l’histoire, et ce, en opposition aux théories inspirées de Francis Fukuyama évoquant la « fin de l’histoire »<sup>5</sup> et l’avènement de la démocratie libérale comme modèle unique de société à l’échelle mondiale :

September 11 is the symbol of the end of this utopia, a return to real history. A new era is here with new walls everywhere, between Israel and Palestine, around the EU, on the US-Mexico and Spain-Moroccan borders. It is an era with new forms of apartheid and legalised torture. As president Bush said after September 11, America is in a state of war. But the problem is that the US is not in a state of war. For the large majority, daily life goes on and war remains the business of state agencies<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Orhan Pamuk, « The Anger of the Damned », *New York Review of Books*, 15 November 2001. <<http://www.nybooks.com/articles/archives/2001/nov/15/the-anger-of-the-damned/>>. Il est à noter que dans cet article, Pamuk exprime par ailleurs sa profonde tristesse au sujet des attentats ayant frappé New York, et revendique son attachement à la ville dans laquelle il réside actuellement.

<sup>4</sup> Eisenberg 2006, p. 33.

<sup>5</sup> Voir Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Men*, New York: Free Press, 1992. Fukuyama écrit dans l’article initial développant ces théories : « What we may be witnessing is not just the end of the Cold War, or the passing of a particular period of post-war history, but the end of history as such: that is, the end point of mankind’s ideological evolution and the universalization of Western liberal democracy as the final form of human government » (Francis Fukuyama, « The End of History? », *The National Interest* 16 [Summer 1989]: p. 4).

<sup>6</sup> Žižek 2006.

Ce point de vue, bien que minoritaire dans les réactions aux 11 septembre aux États-Unis, introduit un sens accru de causalité à l'échelle mondiale pour expliquer des événements dont le 11 septembre serait le point culminant, et cette causalité s'articule, toujours selon ces auteurs, en termes historiques et géopolitiques. Cette analyse des conflits en jeu désamorce par ailleurs une interprétation civilisationnelle ou idéologique que les romans abordés lors du chapitre précédent tendent à privilégier dans leur lecture du 11 septembre. Dans cette approche, le mouvement généralement effectué par les romans est celui d'un renforcement du discours national — même dans ses principes les plus nobles — face à la menace incarnée par le terrorisme et l'islamisme radical.

C'est ce qui conduit certains critiques — à l'instar de Bruce Robbins — à conclure que cette interprétation des conflits est insuffisante non seulement dans le débat public américain, mais dans ses manifestations esthétiques au sein de romans, tel que *The Submission*. Cette insuffisance déplorée se fait précisément au nom d'un élargissement géographique et d'une prise en compte de perspectives étrangères. Comme nous l'évoquions dans le premier chapitre de cette étude, Michael Rothberg répond à l'essai influent de Richard Gray « Open Doors, Closed Minds : American Prose Writing at a Time of Crisis » et aux limites de ses préceptes multiculturalistes pour le roman américain de l'après-11 septembre. Au processus « centripète » loué par Gray, explicité dans notre analyse de *Netherland*, Rothberg prône une cartographie « centrifuge » de l'après-11 septembre :

In addition to Gray's model of critical multiculturalism, we need a fiction of international relations and extra territorial citizenship. If Gray's account tends toward America — I propose a complementary centrifugal mapping that charts the outward movement of American power. The most difficult thing for citizens of the US empire to grasp is not the internal difference of their motley multicultural, but the prosthetic reach of that empire into their worlds<sup>7</sup>.

Selon Rothberg, la représentation d'une Amérique pluraliste et multiculturelle — très présente dans *Netherland* et *The Submission* — ne peut à elle seule constituer une réponse satisfaisante au 11 septembre de par sa focalisation sur les enjeux intérieurs ou nationaux. Ce que Rothberg préconise alors pour le roman sur le 11 septembre, c'est un procédé de cartographie cognitive complexifié — qui fait référence au concept de Jameson — à même

---

<sup>7</sup> Rothberg 2008, p. 153. Voir également pp. 113, 114 et 117 de la présente étude.

de rendre compte des phénomènes extraterritoriaux liés au 11 septembre et en grande partie inaccessibles au lecteur américain. Le critique en expose ainsi les grands axes :

[...] it entails mapping America's extraterritorial expansion; exploring the epistemology, phenomenology, and impact of America's global reach; and revealing the cracks in its necessarily incomplete hegemony. What we need from 9/11 novels are cognitive maps that imagine how US citizenship looks and feels beyond the boundaries of the nation-state, both for Americans and for others<sup>8</sup>.

S'il admet par ailleurs que, au moment de la parution de l'article, de tels romans n'ont pas encore vu le jour, les recommandations esthétiques de Rothberg relaient un point de vue politique et théorique alternatif et minoritaire sur l'événement, qu'il convient pourtant de prendre en compte pour une approche causale et globale du 11 septembre.

Dans le cheminement de cette étude, les préceptes de Rothberg, tout comme ceux de Robbins évoqués auparavant, nous renseignent sur les carences politiques et esthétiques identifiées dans les romans précédemment analysés, tout autant qu'ils permettent d'entrevoir les défis s'offrant au romanciers américains de l'après-11 septembre. Comme cette étude l'a démontré jusqu'à présent, ces défis sont de taille dès lors que l'on considère les limites du contexte discursif dans lequel la littérature américaine se développe après le 11 septembre et en rapport à l'événement. Mais les quelques extraits cités ici suggèrent qu'un point de vue alternatif existe à l'intérieur même de la sphère publique américaine, et participe à dessiner une trajectoire elle-même dissonante pour le roman.

Les conclusions du deuxième chapitre de cette étude révèlent l'omniprésence du prisme identitaire et culturel dans l'articulation des enjeux publics liés à l'événement, à la fois au sein du débat public, mais aussi dans les choix thématiques et esthétiques des auteurs pour le représenter. La nécessité de resituer le 11 septembre dans les dynamiques politiques et économiques — celles du capitalisme mondial et de l'impérialisme américain — dans lesquelles il se produit doit s'appliquer de la même manière aux romans, selon les points de vue évoqués plus haut. Mais au delà des considérations normatives de ces critiques, les romans que nous allons aborder à présent tentent eux-mêmes de rendre compte des enjeux élargis — d'un point de vue causal et géopolitique — du 11 septembre.

---

<sup>8</sup> Rothberg 2008, p. 158.

En s'arrogeant cette tâche, leurs auteurs révèlent que, pour eux aussi, les termes du débat, ainsi que leur traduction romanesque, s'avèrent insatisfaisants.

Chacun des trois romans que nous allons aborder dans ce dernier chapitre, propose ainsi — selon des procédés hétérogènes — une approche complexifiée des phénomènes en jeux autour du 11 septembre. Pour reprendre les termes de Richard Gray, chacun tente de proposer une cartographie mentale de ces phénomènes inconnus du lecteur américain, ou invisibles, dans un espace mondialisé plutôt que dans une Amérique internationalisée sur son propre territoire<sup>9</sup>.

Nous le verrons, chacun de ces romans désamorce ou détourne la simple opposition idéologique entre le modèle occidental et la menace islamiste que les romans analysés précédemment reprennent souvent volontiers. Et ils y parviennent en décrivant des processus plus larges permettant au lecteur américain d'entrevoir les phénomènes à l'origine du « sentiment d'humiliation du reste du monde », pour reprendre les termes d'Orhan Pamuk. Ils mettent en lumière les conséquences de la politique étrangère américaine récente et des effets du capitalisme mondial dans des zones d'ordinaire peu accessibles à ce lecteur. En ce sens, ces romans participent à créer un sens de causalité sur des problématiques qui en sont généralement privées. Autrement dit, ils contribuent à désamorcer la rhétorique de rupture caractéristique de la réception de l'événement aux États-Unis<sup>10</sup>.

Tout comme les analyses de Žižek et Eagleton sur l'islamisme radical<sup>11</sup> ne constituent pas un courant majoritaire d'interprétation du 11 septembre, les romans abordés dans ce chapitre ne sont pas représentatifs du courant dominant de la littérature américaine de l'après 11 septembre, mais n'en sont pas moins visibles dans le paysage littéraire contemporain. L'un d'entre eux est même un roman à succès et son auteur, Jonathan Franzen, fit la une du magazine *Time* au moment de la sortie du roman, témoignant de son rayonnement dans le paysage littéraire américain contemporain<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Précisons que les romans prisés par Richard Gray le sont pour l'un et l'autre de ces deux critères : « [The novels] relocate and reorient our notion of "home" and "abroad" by situating the stories they tell in an internationalized America and in an international space that, if not entirely Americanized, is nevertheless within America's orbit » (Gray, 2011, p. 124). C'est ce premier aspect qui s'avère problématique ou insuffisant selon les préceptes de Michael Rothberg.

<sup>10</sup> Voir l'introduction de la présente étude.

<sup>11</sup> Voir pp. 198-200 de la présente étude pour le premier cité, et p. 280 pour le second.

<sup>12</sup> *Time Magazine*, 23 août 2010. La une du numéro avait pour titre : « Great American Novelist ».

Nous débuterons cette dernière étape de notre étude par la question d'une perspective décentrée sur le 11 septembre, suggérée par Robbins dans sa critique de *The Submission*, à travers l'analyse de la portée allégorique de deux romans aux ambitions esthétiques pourtant éloignées. Contrairement aux romans s'intéressant à la figure du terroriste en tant qu'Autre culturel, *The Reluctant Fundamentalist*<sup>13</sup> de Mohsin Hamid, délocalise en partie son récit au Pakistan et fait de son narrateur à la première personne la voix même de la complexité des rapports entre les États-Unis et des régions défavorisées du monde ou menacées par l'interventionnisme américain renforcé après le 11 septembre. Bien que son auteur ne soit pas de nationalité américaine, nous justifierons la présence de cette œuvre dans notre corpus et évaluerons sa dimension allégorique pour le lectorat américain à qui elle semble se destiner en premier lieu.

L'autre versant de ce recours à l'allégorie nous conduira à une lecture du 11 septembre non pas sous l'angle du terrorisme et de l'islamisme radical, mais sous celui du capitalisme mondial. Publié aux États-Unis en 2003, *Pattern Recognition*<sup>14</sup> de William Gibson est une des toutes premières œuvres américaines de l'après-11 septembre, mais aussi un roman souvent négligé par le corpus critique sur la littérature du 11 septembre. Ceci s'explique probablement par le registre de science-fiction qui caractérise l'ensemble de l'œuvre de Gibson. Si *Pattern Recognition* n'est pas un roman de science-fiction, de par sa temporalité propre et selon les codes du genre, son recours à des motifs de l'étrange et leur portée allégorique en font une œuvre difficile à catégoriser pour le critique. Pourtant, nous verrons en quoi les dispositifs utilisés par le roman composent une cartographie élargie des ramifications du capitalisme mondial et proposent ainsi une vision alternative du siècle naissant.

Dans la seconde partie de ce chapitre, nous aborderons la question du « grand roman américain », célèbre formule critique de la tradition romanesque américaine. La possibilité d'un grand roman américain de l'après-11 septembre se présente, en 2010, avec la parution de *Freedom*<sup>15</sup> de Jonathan Franzen, salué unanimement par la critique. La chronique

---

<sup>13</sup> Toutes les références à ce roman se feront par rapport à l'édition suivante : Mohsin Hamid, *The Reluctant Fundamentalist*, Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2008 (2007).

<sup>14</sup> Toutes les références à ce roman se feront par rapport à l'édition suivante : William Gibson, *Pattern Recognition*, New York: Berkley, 2005 (2003).

<sup>15</sup> Toutes les références à ce roman se feront par rapport à l'édition suivante : Jonathan Franzen, *Freedom*, New York: Picador, 2011 (2010).

familiale pluri-générationnelle que propose Franzen dans *Freedom* ne constitue pas, à priori, le grand roman sur le 11 septembre que beaucoup attendaient. Mais sa capacité à saisir l'éthos « libéral » américain contemporain — ses limites et contradictions — ainsi que l'étendue des intérêts privés américains dans des régions éloignées — en l'occurrence l'Irak — et ce, en lien avec la politique étrangère américaine, en font une œuvre capitale de par la cartographie élargie qu'elle suggère au lecteur moyen. Le roman de Franzen ne propose pas de point de vue étranger ou décentré et se focalise sur une perspective intérieure, mais alors qu'il expose les liens entre des préoccupations domestiques et leurs intérêts étendus, il rend visible par ailleurs la perspective globale limitée offerte aux Américains. Nous le verrons, le roman semble constituer le produit exemplaire de l'après-11 septembre tout autant dans son ambition de tisser des liens entre des problématiques domestiques américaines et leur emprise extraterritoriale, que dans celle d'exposer les limites, conscientisées par l'auteur, de la cartographie disponible pour le lecteur et citoyen américain dans cette ère de l'après-11 septembre.

## **I. Allégorie et cartographie élargie de l'après 11 septembre**

### **a. Décentrage et mise en accusation dans *The Reluctant Fundamentalist* de Mohsin Hamid**

Avant de commencer l'étude de *The Reluctant Fundamentalist*, il convient tout d'abord de justifier sa présence dans le corpus de cette étude, qui peut ne pas sembler évidente au lecteur. En effet, l'auteur de ce roman, Mohsin Hamid, n'est pas de nationalité américaine, mais sa biographie renseigne dans un premier temps sur la pertinence de sa présence ici. Hamid est un romancier pakistanais, née à Lahore en 1971. Alors que son père prépare un doctorat à l'Université de Stanford, en Californie, Hamid passe une partie de sa jeune enfance aux États-Unis. Il retourne au Pakistan à l'âge de 9 ans, et revient ensuite

poursuivre ses études aux États-Unis, tout d'abord à l'université de Princeton, puis à la prestigieuse faculté de droit d'Harvard de laquelle il sort diplômé en 1997. Après avoir été employé quelques années en tant que conseiller juridique par des entreprises, Hamid quitte New York en 2001 pour s'installer à Londres où il séjourne encore actuellement.

Bien que de nationalité pakistanaise, Hamid a donc passé une période significative de sa vie aux États-Unis, où il a d'abord étudié puis exercé une activité professionnelle. Cette trajectoire a des incidences, nous le verrons, sur l'intrigue que propose le romancier dans *The Reluctant Fundamentalist* et sur les similitudes de parcours entre l'auteur et le narrateur et protagoniste du roman. Mais il faut ajouter à cela que durant ces années à Princeton, où il suit des ateliers d'écriture animés par des figures majeures de la littérature américaine contemporaine, telles que Joyce Carol Oates et Toni Morrison.

Si Hamid ne se revendique pas d'une tradition littéraire américaine à proprement parler, et que le métissage de ses origines conduit certains critiques à le situer dans la catégorie de la littérature « mondiale »<sup>16</sup>, cette longue expérience américaine lui confère une certaine légitimité dans le cadre de cette étude sur la fiction américaine relative au 11 septembre. Par ailleurs, le succès commercial du roman sur le marché américain — il fut classé parmi les meilleures ventes de romans au classement du *New York Times* — indique sa forte résonance parmi le lectorat américain. Si ce succès commercial ne semble pas aller de soi au regard du contenu du roman, il paraît cependant cohérent avec le lectorat potentiellement ciblé par Hamid. C'est ce qu'identifie Leerom Medovoi, pour qui le roman est avant tout destiné au lectorat américain :

The relationship that *The Reluctant Fundamentalist* actually bears to America thus finds formal expression in its narrative structure: Hamid's novel is not so much of or by, but rather *for* Americans. That is to say, America serves as the novel's geopolitical *raison d'être* and as the object of its rhetorical design rather than as its generative cultural ground<sup>17</sup>.

L'argument de Medovoi selon lequel le roman de Hamid s'adresse avant tout à un lectorat américain est exact mais ne peut justifier que partiellement sa présence dans notre corpus. La contrepartie de cet argument, qui conduit Medovoi à suggérer que les États-Unis

---

<sup>16</sup> Voir « World Lite », *n+1*, 12 August 2013, <<http://nplusonemag.com/world-lite>> (l'article est signé par la rédaction).

<sup>17</sup> Leerom Medovoi, « "Terminal Crisis?" From the Worlding of American Literature to World-System Literature », *American Literary History* 23:3 (2011): pp. 646.

ne constituent pas le terrain culturel d'émergence du roman, doit être cependant nuancée. Si le roman d'Hamid ne se revendique pas d'une tradition romanesque américaine, la présence significative de son auteur — et de son narrateur-protagoniste — dans le contexte socioculturel américain ne doit pas être négligée. L'extraction du roman de ce terrain socioculturel sert en effet directement le propos de Medovoi sur le concept de littérature des systèmes mondiaux dans lequel il classifie *The Reluctant Fundamentalist*, et qu'il définit ainsi :

How does *The Reluctant Fundamentalist* cognitively, imaginatively, and affectively map a world in which Pakistan orbits around the US in a larger global system of wealth, culture, and power? To ask this latter question is to nudge literary and cultural criticism in the direction of analyzing, in place of American literature, what I will be calling "world-system literature" about America and its global position<sup>18</sup>.

Cette approche « non identitaire », comme le critique l'indique lui-même, s'avère pertinente sur bien des aspects, nous y reviendrons, mais elle semble décrire une dynamique différente et peut-être opposée au processus d'« ouverture au monde » du roman américain qu'évoque Bruce Robbins dans son article « The Worlding of the American Novel »<sup>19</sup>, et qui peut paraître contradictoire avec notre étude basée sur une littérature nationale. L'enjeu ici ne sera pas tant d'évaluer dans quelle mesure *The Reluctant Fundamentalist* peut être considéré comme un roman américain à part entière, mais d'évaluer les perspectives que sa position instable révèle quant aux limites de l'appréhension du 11 septembre, non seulement au niveau sociopolitique, mais aussi littéraire aux États-Unis.

## **Des particularités du dispositif narratif**

*The Reluctant Fundamentalist* offre un dispositif narratif qui, nous allons le voir, renseigne sur les intentions probables de l'auteur tout autant qu'il conditionne l'expérience de lecture et la rend, de diverses manières, particulièrement consciente pour le lecteur. Comme nous l'avons évoqué, le récit que propose Hamid ainsi que les particularités de son narrateur-protagoniste présentent de nombreuses caractéristiques biographiques

---

<sup>18</sup> Medovoi 2011, p. 645.

<sup>19</sup> Voir p. 141 de la présente étude pour les références de l'article.



communes avec le parcours de l'auteur. Le narrateur à la première personne du roman, prénommé Changez, est un jeune homme de nationalité pakistanaise, venu poursuivre ses études aux États-Unis, à l'Université de Princeton, plus particulièrement, où il suit un cursus non spécifié mais probablement orienté autour du monde des affaires. Changez se décrit lui-même comme un étudiant exemplaire, avide de réussite et redoublant d'efforts pour compenser, selon lui, ses origines étrangères. À la fin de ses études, il est recruté par un prestigieux cabinet d'analyse financière. Le lecteur suit ainsi cette période de transition dans la vie du narrateur qui lui permet également de s'épanouir affectivement, à travers sa rencontre avec une autre étudiante de Princeton, Erica, lors d'un voyage de fin d'études en Grèce. Mais ce récit apparemment linéaire est interrompu par l'irruption du 11 septembre et la remise en cause de la présence de Changez dans son pays d'adoption. Face à la menace périphérique d'un conflit entre l'Inde et le Pakistan, consécutive à la fragilisation de la région après l'intervention américaine en Afghanistan, Changez quitte les États-Unis de façon précipitée pour retourner dans son pays d'origine afin d'apporter son aide et son soutien à sa famille.

Cette linéarité apparente du récit est contrariée en premier lieu au niveau du texte lui-même et de sa structure temporelle complexifiée. Car il faut préciser que le roman débute non pas aux États-Unis mais à Lahore, au Pakistan, quelques années après que Changez ait quitté New York pour rejoindre son pays natal. Changez évoque donc son parcours sous la forme d'un récit rétrospectif, et de multiples flashbacks. Ainsi l'action principale de *The Reluctant Fundamentalist* se déroule en temps réel dans un cadre spatio-temporel très resserré, à savoir à Lahore durant les quelques heures nécessaires à Changez pour raconter son histoire. La raison de ce récit analeptique est la rencontre faite par Changez d'un individu d'origine américaine dont l'identité demeure mystérieuse tout au long du roman et l'échange entre les deux personnages qui en résulte.

Hamid construit ainsi un nœud narratif complexifié à la fois par ces sauts temporels, nous allons y revenir, et par la nature du récit principal. Comme nous l'avons signalé précédemment, Changez est le narrateur à la première personne du roman qui raconte sa propre histoire. Et le récit de cette histoire est permis précisément par cette rencontre avec le personnage américain non identifié — l'évolution de l'intrigue jette le doute sur le fait que l'Américain soit réellement inconnu de Changez mais le mystère n'est jamais élucidé pour le lecteur. Ainsi, l'histoire racontée par Changez est explicitement adressée au personnage de

l'Américain, à qui il s'adresse à la deuxième personne tout au long du roman. Mais cette conversation entre Changez et l'Américain — d'abord autour d'un thé puis d'un repas pakistanais traditionnel — n'est que partiellement relayée par le narrateur. En effet, les répliques et le comportement de l'Américain sont transmises par Changez qui monopolise en quelque sorte la conversation aux yeux du lecteur. L'Américain est privé de discours direct et de focalisation interne.

Les enjeux de cette stratégie sont multiples pour l'auteur. En premier lieu, le personnage de l'Américain semble interchangeable avec le statut du lecteur. Il est un lecteur de substitution, selon les termes de Medovoi<sup>20</sup>. Le récit de Changez n'est pas seulement à la première personne, mais également à la deuxième personne, et c'est ce recours à la deuxième personne qui permet une substitution du personnage de l'Américain par le lecteur, ou l'inverse. Hamid évoque lui-même son goût pour cette forme de récit dans laquelle le narrateur a recours à la deuxième personne, et qui lui fut révélée, entre autres, par la lecture de *La Chute* d'Albert Camus<sup>21</sup> :

In my final year [at Princeton], as I was starting my first novel, I read *The Fall* by Camus. It is written as a dramatic monologue, with the protagonist constantly addressing the reader as "you," and it changed how I thought books could work. I was amazed by the potential of the "you", of how much space it could open up in fiction<sup>22</sup>.

De la même manière que Changez s'adresse au personnage de l'Américain, en quelque sorte aphone dans le roman, le narrateur de *La Chute*, Jean-Baptiste Clamence, ancien avocat parisien, se confie sur des événements passés de sa vie à un inconnu dans un bar d'Amsterdam. Tout comme Changez, la voix de Jean-Baptiste Clamence monopolise le récit de Camus. Les similitudes du dispositif narratif entre les deux romans semblent évidentes, mais selon Hamid, le projet romanesque de *The Reluctant Fundamentalist* est avant tout guidé par les particularités de l'après-11 septembre :

---

<sup>20</sup> « Changez, the Pakistani, immediately recognizing the reader-surrogate's American nationality, invites him to a cup of tea, confesses to having his own personal history in the US » (Medovoi 2011, p. 645).

<sup>21</sup> Paris : Gallimard, 1956.

<sup>22</sup> Mohsin Hamid, « Mohsin Hamid on his enduring love of the second-person narrative », *The Guardian*, 22 March 2013, <<http://www.theguardian.com/books/2013/mar/22/mohsin-hamid-second-person-narrative>>. Précisons qu'Hamid a recours à une utilisation de la deuxième personne dans son premier roman, *Moth Smoke* (2000) ainsi que dans son dernier roman paru, *How to Get Filthy Rich in Rising Asia* (2013).

Camus's novel was a guide, but my project was my own: to try to show, after the terrorist attacks of 9/11, how feelings already present inside a reader – fear, anger, suspicion, loyalty – could colour a narrative so that the reader, as much as or even more than the writer, is deciding what is really going on. I wanted the novel to be a kind of mirror, to let readers see how they are reading, and, therefore, how they are living and how they are deciding their politics<sup>23</sup>.

Au niveau du texte cependant, l'apparente autonomie du lecteur qu'évoque Hamid ici est difficilement perceptible si l'on s'attache à considérer le personnage de l'Américain comme un substitut du lecteur et le traitement qui lui est réservé. En effet tous les propos supposés de l'Américain, ses réactions au récit de Changez mais aussi à la situation environnante sont relayés mais aussi nécessairement filtrés par le point de vue de Changez.

### **Monopolisation du point de vue et renversement narratif**

Dans le récit en temps réel du roman, Changez rend compte des propos de l'Américain de façon indirecte, de par les réponses qu'il formule et ses interprétations du comportement de son interlocuteur qu'il livre au lecteur. Par exemple, lorsque tous deux s'installent à la terrasse du café :

You seem worried. Do not be; this burly fellow is merely our waiter, and there is no need to reach under your jacket, I assume to grasp your wallet, as we will pay him later, when we are done. Would you prefer regular tea, with milk and sugar, or green tea, or perhaps their more fragrant specialty, Kashmiri tea? Excellent choice. I will have the same, and perhaps a plate of jalebis as well. There. He has gone. I must admit, he is a rather intimidating chap. But irreproachably polite: you would have been surprised by the sweetness of his speech, if only you understood Urdu. (TRL 6)

Ainsi, les propos de l'Américain ne sont pas directement accessibles au lecteur qui doit s'en remettre aux réactions de Changez pour déduire la nature de ses interventions dans l'échange entre les deux personnages. Mais le lecteur est aussi soumis à l'interprétation des

---

<sup>23</sup> Hamid 2013. Au delà des considérations narratives qu'Hamid évoque ici, un parallèle relatif au contenu des deux œuvres semble également possible. Dans *La Chute*, Jean-Baptiste fait part à son interlocuteur d'un événement qui a bouleversé sa vie. Alors qu'il rentre chez lui, un soir, le narrateur ne porte pas secours à une femme sur le point de se noyer. S'il se décrit comme un homme égoïste dans la première partie du récit, cet événement précipite la chute alors du narrateur qui est, dès lors, rongé par la culpabilité. Le roman place ainsi la question de la responsabilité de l'homme au centre de ses préoccupations. En ce sens, la trajectoire de Changez dans *The Reluctant Fundamentalist* relève également d'une prise de responsabilité du narrateur dans la période trouble de l'après-11 septembre.

réactions non verbales du personnage de l'Américain, comme en témoigne les deux premières phrases de l'extrait cité.

Dans un premier temps, il convient ainsi de relever le contrôle absolu de Changez sur ce qu'il fait parvenir au lecteur de cet échange. Il y a donc une monopolisation du point de vue. Et cette monopolisation tend à créer un sentiment de malaise chez le lecteur car l'absence totale de focalisation sur l'Américain mais aussi l'inexistence de ses propos rendent incertains et menaçants le comportement et le discours partiellement relayés par Changez. Par exemple, lorsque Changez suggère que son interlocuteur cherche dans sa veste son portefeuille, l'incertitude de la situation se transmet au lecteur et ce dernier craint que l'Américain ne se saisisse en réalité d'une arme. Ce type de situation émaille le récit en temps réel, alors que Changez nous fait parvenir à la fois la nervosité de l'Américain mais aussi son comportement suspect, qui va crescendo tout au long du récit. Toutefois, l'attitude suspecte de l'Américain prend tout son sens dès lors que le lecteur en apprend davantage sur l'histoire personnelle de Changez et l'évolution de ses positions envers les États-Unis à la suite du 11 septembre. Alors que le narrateur fait part à l'Américain de sa volonté de freiner les États-Unis dans leur politique interventionniste et de représailles à la suite du 11 septembre, la présence de ce dernier à Lahore et son comportement suspicieux deviennent explicables pour le lecteur :

What exactly did I do to stop America, you ask? Have you really no idea, sir? You hesitate — never fear, I am not so rude as to forcibly extract an answer. I will tell you what I did, although it was not much and I fear it may well fail to meet your expectations. (TRF 169)

L'insistance des questions posées par Changez suggère que l'Américain est peut-être au courant des agissements de Changez et qu'il est potentiellement en mission pour l'éliminer. L'ambiguïté demeure jusqu'à la toute fin du roman alors que Changez raccompagne l'Américain à son hôtel et alors que tous deux sont suivis par le serveur du restaurant qu'ils viennent de quitter. L'incertitude de la situation demeure non résolue :

Ah, we are about to arrive at the gates of your hotel. It is here that you and I shall at last part company. Perhaps our waiter wants to say goodbye as well, for he is rapidly closing in. Yes, he is waving at me to detain you. I know you have found some of my views offensive; I hope you will not resist my attempt to shake you by the hand. But why are you reaching into your jacket, sir? I detect a glint of metal. Given that you and I are now bound by a certain shared intimacy, I trust it is from the holder of your business cards. (TRF 184)

La tonalité légèrement sarcastique des propos de Changez, notamment de la dernière phrase citée, semble indiquer que l'Américain s'apprête — au contraire des feints espoirs du narrateur — à ouvrir le feu. Mais l'accès partiel et partial à la situation ne permet pas de savoir si l'Américain agit en légitime défense ou si sa présence au Pakistan vise en premier lieu à éliminer Changez dont l'engagement politique contre les États-Unis est au moment du récit connu internationalement. De nombreux critiques ont relevé la nature évidemment énigmatique de cette scène finale, cependant représentative de l'ensemble de ce récit en temps réel à Lahore. Richard Gray écrit ainsi : « Is this the prelude to an act of violence or an exchange of names and intimacies? Is there a terrorist here and, if so, is it Changez or the American who is the agent of terror? »<sup>24</sup>.

*The Reluctant Fundamentalist* offre de toute évidence une relecture du sentiment de terreur caractéristique de l'après-11 septembre, précédemment évoqué dans notre lecture de *Falling Man*<sup>25</sup>. En effet, la provenance de la terreur s'avère ici, de façon intéressante, « brouillée ». Comme l'exprime Gray, Hamid semble jouer ici avec les codes de la terreur de l'après-11 septembre, et le lecteur ne peut réellement identifier l'agent de cette terreur dans le roman. Si l'on s'en tient à la version bushienne de la guerre contre le terrorisme ou « War on Terror », alors, Changez est l'agent de cette terreur, comme l'indique sa radicalisation et l'opposition qu'il organise contre les États-Unis. Mais si l'on prend en compte la présence inexplicée à Lahore de l'Américain et son comportement suspect, la menace émane également de l'Américain. La symbolique de la terreur est donc articulée autour de la dimension allégorique de cet échange, nous allons y revenir, mais au niveau du dispositif narratif cette symbolique semble déjà brouillée par l'attitude suspecte de l'Américain qui ne nous parvient que par l'intermédiaire de Changez.

Ce dispositif est d'autant plus complexe si l'on prend en compte l'interchangeabilité supposée du personnage de l'Américain et du lecteur. Dès la deuxième phrase du roman, Changez s'adressant à l'Américain, déclare : « Do not be frightened by my beard: I am a lover of America » (*TRF* 1). Cette phrase est plus ambiguë qu'elle ne paraît de prime abord. En effet, aucun lien logique ne semble relier ces deux propositions, qui sont pourtant apposées l'une à l'autre. Cependant cette juxtaposition, au fond illogique, n'est pas surprenante ni choquante pour le lecteur qui la reçoit dès le début du roman sans réellement la

---

<sup>24</sup> Gray 2011, pp. 62-63.

<sup>25</sup> Voir pp. 189-201 de la présente étude.

questionner. C'est parce que le narrateur s'amuse ici de la nécessité de rassurer l'Américain d'un fait qui ne demande pourtant pas justification. De la même manière, le lecteur implicite se trouve en quelque sorte tranquilisé par cet amour pour l'Amérique, clamé par Changez. Dès la deuxième phrase du roman, l'auteur met ainsi sous tension le lien implicite entre le personnage de l'Américain et le lecteur, lui aussi potentiellement américain, ou occidental. Le narrateur suscite l'adhésion du lecteur sur un aspect pourtant très problématique mais il le fait de manière consciente. L'utilisation de la deuxième personne rend incertaine en effet, de façon explicite, l'identité du destinataire des propos de Changez, et, par là même, le rapport du lecteur au monologue du narrateur.

Si l'on en croit les propos d'Hamid, cités précédemment, cette stratégie narrative a pour but d'exposer au lecteur ses propres sentiments, ainsi que de lui procurer une certaine autonomie, ou même un pouvoir sur le texte<sup>26</sup>. Or, l'effet provoqué par le monologue de Changez est celui d'une asphyxie du point de vue narratif. Le lecteur est en quelque sorte assiégé comme l'est le personnage de l'Américain. Alors que Changez prive l'Américain de ses propos, le lecteur se trouve lui-même à la merci du narrateur, de ses commentaires et anticipations. Il est guidé pas à pas dans ses réactions au fil du texte. Si Hamid loue l'autonomie du lecteur que ce dispositif procure en théorie, il s'avère plus subtilement autoritaire qu'annoncé. Les retours réguliers et ponctuels au récit en temps réel tout au long du roman — à chaque intrusion de la deuxième personne — sont souvent l'occasion pour le narrateur d'attirer l'attention du lecteur, et de l'orienter dans les directions souhaitées. Une intrusion de ce type se produit lorsque Changez évoque la situation devenue délicate entre le Pakistan et l'Inde alors que Changez vient de regagner son pays natal :

It will be perhaps odd for you — coming as you do, from a country that has not fought a war on its own soil in living memory, the rare sneak attack or terrorist outrage excepted — to imagine residing within commuting distance of a million or so hostile troops who could, at any moment, attempt a full-scale invasion. (*TRF* 127)

Il convient ainsi de tirer deux conclusions de ce dispositif narratif. D'une part, dans le contexte littéraire de l'après-11 septembre, l'altérité désignée de la figure du djihadiste et de l'islam en général, souvent investie par les romanciers américains, est ici radicalement inversée. Dans ce dispositif, l'Autre est cette fois l'Américain, et son point de vue est

---

<sup>26</sup> Voir p. 291 de la présente étude.

entièrement livrée à l'appréciation du narrateur. À la différence des œuvres abordées dans le deuxième chapitre de cette étude, qui offrent une focalisation — nécessairement partielle et artificielle — sur un personnage de djihadiste, Hamid semble vouloir rendre explicite l'artificialité d'une telle démarche et surtout la nature problématique de la vision de l'islam qu'elle véhicule, et ce, en privant le personnage de l'Américain de focalisation interne, mais aussi de toute forme de discours direct. Le personnage de l'Américain est donc volontairement asphyxié par le monologue de Changez, dans une sorte de renversement narratif des œuvres précédemment analysées et leur tentatives d'investir l'Autre, en l'occurrence le terroriste. Au niveau symbolique, ce dispositif n'est certainement pas anodin. Il est un moyen pour Hamid de signifier la partialité du point de vue occidental sur les questions relatives à l'islam et à l'extrémisme islamique, et de rendre visible le sentiment de supériorité qu'il sous-entend souvent. Ce dispositif prend tout son sens lorsque l'on prend en compte le lectorat américain potentiellement ciblé par l'auteur, à la fois à travers l'interchangeabilité relative du personnage de l'Américain et du lecteur, mais surtout à travers l'influence — ou peut-être la domination — inversée et explicite que le lecteur subit. Ainsi, l'expérience de lecture du roman est également conditionnée par l'inversion de cette perspective occidentale à l'œuvre dans les romans américains sur les questions liées au 11 septembre. C'est le lecteur américain de ces œuvres qui est placé face à ses réflexes émotionnels — précédemment évoqués par Hamid<sup>27</sup> — afin de remettre en cause la supposée neutralité idéologique des romans américains sur la question du 11 septembre et l'islamisme radical.

Mais cette intégration explicite et plutôt autoritaire du lecteur au déroulement du récit ne relève pas simplement de l'inversion symbolique et de la réciprocité. Elle est un moyen pour Hamid de guider son lecteur sur des sentiers jusqu'alors non empruntés, comme le prouve le dernier extrait cité. Dans ce cas, le lecteur est littéralement accompagné dans sa prise de conscience d'une situation qui lui est, là encore, potentiellement inconnue, comme le souligne les commentaires du narrateur. Le texte souligne ainsi l'absence présumée de coordonnées cognitives à l'échelle mondiale chez le citoyen américain au lendemain du 11 septembre. En s'adressant directement à l'Américain et en suggérant l'étrangeté de cette situation pour ce dernier, Changez la rend du même coup explicite pour

---

<sup>27</sup> Voir p. 291 de la présente étude.

le lecteur, et tente alors de l'atténuer en exposant les conséquences d'une menace militaire indienne sur le Pakistan au niveau familial et domestique :

My brother cleaned his shotgun. One of my uncles stocked up on bottled water and canned food. Our part-time gardener was deployed with the reserves. But for the most part, people seemed to go about their lives normally; Lahore was the last major city in a contiguous swath of Muslim lands stretching west as far as Morocco and had therefore that quality of understated bravado characteristic of frontier towns. (*TRF* 127)

En quelques phrases, le narrateur procure à son interlocuteur — et son lecteur — un aperçu des inquiétudes familiales dans cette période trouble qui lui permet aussi une ouverture sur la situation particulière de Lahore. Le prisme domestique et familial privilégié par Changez est une porte d'accès à l'évocation des menaces pesant sur le Pakistan au lendemain du 11 septembre, et cette ouverture est facilitée ou permise par l'inclusion de l'interlocuteur — ou du destinataire, dans le cas du lecteur — dans la situation étrangère qui lui est exposée. Le dispositif de récit en temps réel est ainsi mis directement au service des ambitions didactiques du roman. Il n'est pas simplement une réponse symbolique à la perspective occidentale sur l'après-11 septembre, il permet d'offrir à son lecteur un cadre géopolitique élargi de l'après-11 septembre. Nous reviendrons plus longuement sur ce processus dans la suite de notre lecture, mais il convient tout d'abord de se pencher sur la trame du récit proposé par *The Reluctant Fundamentalist*.

### **Détournement du « roman de l'immigrant »**

Dans *After the Fall : American Literature Since 9/11*, Richard Gray envisage comme antidote à la rhétorique d'opposition culturelle entre l'Occident et le monde islamique, une littérature capable de rendre compte de la mixité et de l'hybridité de la culture américaine<sup>28</sup>. Il identifie à ce titre une série d'œuvres qui, selon lui, proposent une telle vision, parmi elles *The Reluctant Fundamentalist* : « Books such as *The Perez Family*, like those of Eisenberg, Hamid, O'Neill, and Dubus III, present America as a transcultural space in which different

---

<sup>28</sup> Voir également p. 114 de la présente étude.



cultures reflect and refract each other »<sup>29</sup>. Parmi ces œuvres, dont certaines ont été abordées dans le cadre de cette étude, Gray révèle un intérêt particulier pour les récits d'immigrants :

Books about these new strangers [...] reconfigure language, the themes and tropes of American writing in terms that go beyond bipolar, biracial models. In the process, they become a lexical equivalent of the immigrant encounter, transforming their literary environs just as they are transformed by them — and, in effect, force us to rethink 9/11<sup>30</sup>.

Dans le chapitre de son ouvrage intitulé « Imagining the transnational », Gray analyse des œuvres emblématiques d'un courant venu notamment d'auteurs aux origines asiatiques et du Vietnam plus particulièrement. Il cite à titre d'exemple le narrateur éponyme de *Jasmine* (1989) de Bharati Mukherjee, un roman antérieur au 11 septembre :

"I shuttled between identities" (77) observes the title character in *Jasmine* [...]; and that sense of the improvisational, making up an identity, is a feature of many of the more interesting texts that have appeared in the past ten or so years, as writers attempt to deal with their liminal condition, their position between historical borders and cultures<sup>31</sup>.

Le vocabulaire utilisé par Gray dans l'analyse de ces œuvres est largement emprunté au théoricien postcolonial Homi Bhabha, et son ouvrage influent *The Location of Culture*<sup>32</sup>. Il cite par ailleurs les principaux termes et concepts développés par Bhabha dans son ouvrage :

Hybridity, liminality, "interrogatory, interstitial space" (3) are the positives Bhabha opposes to a retrograde historicism that in, in his view, continues to dominate Western critical thinking, a "linear narrative of the nation," with its claims for the "holism of culture and community" and "fixed horizontal nation-space" (142)<sup>33</sup>.

---

<sup>29</sup> Gray 2011, p. 90. Outre les œuvres précédemment évoquées, Gray mentionne ici deux autres romans, *The Perez Family* de Christine Bell (New York: W. W. Norton, 1990), qui raconte l'histoire d'un groupe d'exilés cubains en Floride, et *The Garden of Last Days* d'Andre Dubus III (New York: W. W. Norton, 2008) qui imagine la rencontre d'une strip-teaseuse et d'un terroriste dans un bar à strip-tease de Floride quelques jours avant le 11 septembre, autour du motif de la sexualité contrariée des djihadistes. Sur ce sujet, voir pp. 178-180 de la présente étude.

<sup>30</sup> Gray 2011, p. 89.

<sup>31</sup> Gray 2011, p. 88. Un exemple particulièrement convaincant d'une perspective d'immigrant dans le New York de l'après-11 septembre se trouve dans *Open City* de l'auteur américano-nigérian, Teju Cole (New York: Random House, 2011).

<sup>32</sup> London & New York: Routledge, 1994.

<sup>33</sup> Gray 2011, p. 65.

Ainsi, Gray identifie un idéal du roman américain de l'après-11 septembre à la fois dans la mixité postcoloniale et le récit d'immigrant, sa forme privilégiée. Michael Rothberg associe cet idéal à la vision centripète limitée du critique<sup>34</sup> :

The centripetal tendency emphasizes the fundamentally plural character of American society: the United States as a multicultural, a cultural mosaic the different fragments of which are separated by only the most porous and permeable of boundaries<sup>35</sup>.

La tendance centripète à l'œuvre dans certains romans de l'après-11 septembre met donc l'accent sur les notions de culture et d'identité, privilégiées, par ailleurs, par certains critiques, à l'image de Richard Gray. Ces notions sont indéniablement problématisées dans *The Reluctant Fundamentalist*, mais, selon Leerom Medovoi, le roman peut être difficilement classifié dans la catégorie du récit d'immigrants :

While *The Reluctant Fundamentalist* spends more narrative time in the US than anywhere else, it is textually organized by a framing device that ultimately makes it uncontainable by the genre of the American immigrant novel<sup>36</sup>.

Medovoi précise ensuite son propos : « If anything, *The Reluctant Fundamentalist* could be said to invert the immigrant narrative by having the protagonist explain why he *left* the US »<sup>37</sup>. Alors si ce processus s'avère exact, comment est-il organisé au niveau de la structure du récit et du point de vue du protagoniste ? Nous l'avons vu, le récit en temps réel du roman — la conversation avec l'Américain dans un café de Lahore — permet à Changez de revenir sur son expérience américaine. Selon le modèle classique de méritocratie à l'américaine, la trajectoire de Changez s'apparente à une réinvention de soi. Après avoir brillamment réussi ses études à Princeton, Changez est recruté par un prestigieux cabinet d'analyse financière. Jim, le recruteur du cabinet est un exemple d'ascension sociale qu'il

---

<sup>34</sup> Comme nous l'avons indiqué auparavant, l'article de Michael Rothberg, « A Failure of the Imagination: Diagnosing the Post-9/11 Novel: A Response to Richard Gray » est une réponse au premier article de Richard Gray paru sur la littérature américaine du 11 septembre : « Open Doors, Closed Minds: American Prose Writing at a Time of crisis ». Gray reprend par la suite la distinction de Rothberg entre « vision centripète » et « vision centrifuge » dans son ouvrage *After the Fall*. Précisons également que la section de l'ouvrage de Gray consacrée à cette dernière tendance « centrifuge », directement inspirée des arguments de Rothberg s'avère assez peu convaincante au vue du corpus choisi, et de l'analyse postcoloniale et culturelle privilégiée par le critique.

<sup>35</sup> Gray 2011, p. 123.

<sup>36</sup> Medovoi 2011, p. 645.

<sup>37</sup> Medovoi 2011, p. 645.

reproduit à son tour en donnant sa chance à Changez. Le processus d'intégration de Changez au modèle américain ainsi que son ascension sociale sont conscientisés et explicités par le narrateur :

I felt empowered, and besides, all manner of new possibilities were opening to me. I will give you an example: expense accounts. [...] But for me, at the age of twenty-two, this experience was a revelation. (TRF 37)

Les portes ouvertes à Changez par son intégration au monde de la finance vont de pair avec le cosmopolitisme que lui offre New York : « In a subway car, my skin would typically fall in the middle of the color Spectrum. On street corners, tourists would ask me for directions. I was, in four and a half years, never an American; I was immediately a New Yorker » (TRF 33).

Mais les nouveaux horizons qui s'offrent à Changez se révèlent avant tout en termes de classe, comme l'indique le passage où Changez se rend à la soirée d'été annuelle du cabinet dans la résidence luxueuse de Jim située dans les Hamptons, ce qui suscite la réflexion suivante chez le narrateur :

The waves were whispering as they came in, causing me to recall being in Greece not long ago. The sea had always seemed far away to me, luxurious and full of adventure; now it was becoming almost a regular part of my life. How much had changed in the four years since I had left Lahore. (TRF 43)

L'image de la mer comme horizon élargi est ici littéralement le produit de l'ascension socio-économique et de la mobilité internationale que celle-ci procure au narrateur.

Enfin, le dernier élément clé de ce récit initiatique est la rencontre avec Erica, qui constitue, en quelque sorte, la traduction affective de la nouvelle réalité sociale du narrateur. Nous reviendrons plus longuement sur le caractère allégorique de ces diverses composantes, mais pour l'heure il convient d'indiquer que ce récit d'immigration et d'ascension sociale, en apparence conventionnel, ne parvient pas au lecteur de façon tout à fait linéaire. D'une part le récit en temps réel vient régulièrement interrompre le récit analeptique, mais d'autre part, l'usage récurrent de formes proleptiques influence la réception de ce récit linéaire, comme en témoigne l'exemple suivant :

Yes, I was happy in that moment. I felt bathed in a warm sense of accomplishment. Nothing troubled me. I was a young New Yorker with the city at my feet. How soon that would change! My world would be transformed, just as this market around us has been. (TRF 45)

L'événement, ici implicite, qui va remettre en question la réussite de Changez dans son nouvel environnement, c'est bien entendu le 11 septembre. Mais cet extrait est en partie trompeur car il semble suggérer que le 11 septembre marque un point de rupture alors absolument inenvisageable pour le narrateur. Or, la répétition de telles structures indiquent au contraire que les désillusions qu'allaient connaître Changez semblaient déjà contenues dans cette ascension en apparence linéaire. D'autres passages suggèrent, en effet, que le ressentiment de Changez suscité par les inégalités entre le Pakistan et les États-Unis était déjà présent avant le 11 septembre :

This, I realized, was another world from Pakistan; supporting my feet were the achievements of the most technologically advanced civilization our species had ever known.

Often during my stay in your country, such comparisons troubled me. In fact, they did more than trouble me: they made me resentful. Four thousand years ago, we, the people of the Indus River basin, had cities that were laid out on grids and boasted underground sewers, while the ancestors of those who would invade and colonize America were illiterate barbarians. Now our cities were largely unplanned, unsanitary affairs, and America had universities with individual endowments greater than our national budget for education. To be reminded of this vast disparity was, for me, to be ashamed. (*TRF* 34)

À d'autres endroits du roman, Changez se montre plus incertain quant au degré de son ressentiment avant le 11 septembre : « But it may be that I am inclined to exaggerate these irritants in retrospect, knowing the course my relationship with your country would later take » (*TRF* 21). Le récit analeptique est donc non seulement empreint du point de vue postérieur du narrateur sur les événements passés, mais les projections récurrentes dans un futur antérieur lui confèrent d'autre part un caractère quasi inéluctable. Comme il est généralement de rigueur dans les récits à la première personne, le point de vue du narrateur conditionne le récit qui parvient au lecteur. Ainsi que l'écrit Bruce Robbins au sujet de *Lucy de Jamaica Kinkaid*<sup>38</sup>, la voix du narrateur est la porte d'entrée du roman : « It's the very substance of the narrative voice, which controls the entrance to the text »<sup>39</sup>. Dans *Lucy*, la voix du narrateur — qui permet un accès privilégié aux déséquilibres économiques entre les États-Unis et les Caraïbes — est largement teintée de reproches, à la fois explicites envers un personnage du roman et implicites pour le lecteur :

---

<sup>38</sup> New York: Farrar, Straus and Giroux, 1990.

<sup>39</sup> Robbins 2011, p. 1103.

[...] the text allows readers to experience these linkages as evidence that Lucy's character is hate-filled, unforgiving, a pathologically compulsive blamer. The voice is a repository of historical injury, yet it is always qualified by a hint of possible unreliability<sup>40</sup>.

Un ressentiment de la même nature vient ponctuellement colorer les événements narrés par Changez, comme son voyage de fin d'études en Grèce en compagnie d'autres diplômés de Princeton :

I will admit that there were *details* which annoyed me. The ease with which they parted with money, for example, thinking nothing of the occasional — but not altogether infrequent — meal costing perhaps fifty dollars a head. Or their self-righteousness in dealing with those whom they had paid for a service. "But you *told us*," they would say to the Greeks twice their age, before insisting things be done their way. I, with my finite and depleting reserve of cash and my traditional sense of deference to one's seniors, found myself wondering by what quirk of human history my companions — many of whom I would have regarded as upstarts in my own country, so devoid of refinement were they — were in a position to conduct themselves in the world as though they were its ruling class. (*TRF* 21)

Les rapports de domination et de déséquilibre économique qui se font jour durant ce séjour parviennent au lecteur par le filtre du ressentiment de Changez et son portrait, mais ce ressentiment n'est pas livré brut ; il est atténué par le narrateur lui-même et mis en perspective par les sauts proleptiques du récit, comme le prouve la suite du passage citée auparavant.

À la différence de *Lucy* et de son narrateur éponyme, le narrateur de *The Reluctant Fundamentalist* ne « donne » pas dans la haine constante. Ses écarts dans le ressentiment sont soigneusement contrôlés et le ton courtois avec lequel il s'adresse à l'Américain permet au lecteur d'adhérer au récit de Changez. Il convient, à ce sujet, de relever la différence de tonalité entre le style des propos du narrateur au discours direct lorsqu'il se trouve aux États-Unis et la tonalité du récit en temps réel. Comme en témoigne les extraits précédemment cités, l'adoption, par le narrateur, d'un langage extrêmement courtois, voire révérencieux à l'égard de l'Américain semble suspicieux, étant donné l'accusation qu'il adresse à la nation d'appartenance de ce dernier. C'est comme si Changez adoptait une tonalité faussement naïve, frisant le cliché culturel, mais en adéquation avec la noblesse que le narrateur attribue lui-même à la société pakistanaise dont il est originaire<sup>41</sup>. Dans un certain sens, cette tonalité révérencieuse semble compromettre la charge contre les États-

---

<sup>40</sup> Robbins 2011, p. 1102.

<sup>41</sup> Voir page précédente.

Unis tout en complexifiant la position du narrateur — il semble sur cet aspect incarner l'Autre culturel, selon le point de vue américain ou occidental, et ce, en dépit de la confiscation de ce point de vue par la voix narrative. Dans une autre analyse de *Lucy* de Jamaica Kinkaid, Gayatri Chakravorty Spivak observe l'importance d'une lecture « rhétorique » du roman afin de révéler la nature dissonante du récit de Lucy dans la catégorie des romans décrivant les émigrants en tant que victimes. Spivak écrit au sujet de la nature paratactique du texte :

[...] with this literary characteristic of placing side by side without conjunctions, *Lucy* resists and alters any reading that would categorize it only by its subject matter — a story about a migrant governess, and therefore an instantiation of received ideas about hybridity and diaspora. There is such massive immigration into the United States that many books of so-called literary criticism do produce such categorization. Yet I think it may be said that, if we paid attention to the singularity of the language happening in examples of narrative fiction, we would often find that that piece of work resists categorization by general remarks that we could make simply by considering its story line<sup>42</sup>.

Selon une lecture moins systématique que celle de Spivak sur *Lucy*, la prise en compte du langage et de la tonalité du narrateur de *The Reluctant Fundamentalist*, notamment lorsque celui-ci s'adresse à l'Américain, révèle une tension avec le recours à la deuxième personne et la monopolisation du point de vue qu'il implique, et dont les effets sur le lecteur et la signification générale demeurent incertains. Surtout, ce langage quasi « orientaliste » de Changez semble, comme nous allons le voir, en contradiction avec le type de causalité révélé par le roman.

## **Un sens renforcé de la causalité**

La nature particulière du récit proposé par Changez — les flashbacks qu'il offre sur son expérience et son anticipation des événements à venir, toujours dans le passé, suggèrent en apparence une trajectoire interrompue par un événement à priori imprévisible. Mais les va-et-vient constants entre le récit en temps réel et les événements antérieurs, ainsi que les projections du narrateur dans les deux sens, témoignent d'une certaine porosité

---

<sup>42</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, « Thinking Cultural Questions in "Pure" Literary Terms », Paul Gilroy, Lawrence Grossberg and Angela McRobbie (eds), *Without Guarantees: In Honour of Stuart Hall*, London & New York: Verso Books, 2000, p. 338.

entre l'avant- et l'après-11 septembre. En dépit des incertitudes ponctuelles du narrateur, cette porosité temporelle, mais aussi de point de vue, contribue à fournir une perspective élargie sur les événements autour du 11 septembre à l'échelle individuelle. D'une part, cette complexification de la trame narrative suggère au lecteur que le 11 septembre n'est pas un événement ponctuel et imprévisible. Bien que celui-ci constitue le point de rupture dans la trajectoire ascendante de *Changez*, des éléments annonciateurs de la « scission » de *Changez* avec les États-Unis sont perceptibles dans le récit antérieur au 11 septembre auquel s'adonne le narrateur. Le procédé de la prolepse, utilisé à maintes reprises dans le texte, en est le meilleur outil. Son utilisation suggère au lecteur que la catastrophe à venir — personnelle et globale — est déjà contenue dans le passé, et ce, en dépit des remarques en apparence contradictoires du narrateur : « The power of my blinders shocks me, looking back — so stark in retrospect were the portents of coming disaster in the news, on the streets, and in the state of the woman with whom I had become enamored » (*TRF* 93). Dans le contexte de la littérature sur le 11 septembre, ce sens de la causalité, même révélé à posteriori, n'est pas un geste anodin parmi des œuvres qui présentent généralement l'événement comme un point de rupture imprévisible. Nous reviendrons plus en détail sur la participation du lecteur dans ce processus et sur la responsabilité inévitable que ce dispositif fait peser sur lui.

Avant de se pencher sur la nature des processus causaux représentés par le roman, commençons par évoquer, peut-être de façon contre-intuitive, ce que le roman ne propose pas en terme de causalité. Dans notre étude comparative du corpus de littérature américaine sur le 11 septembre, il est important de souligner les démarcations majeures que *The Reluctant Fundamentalist* opère dans le conflit représenté, par rapport aux autres œuvres sur le sujet, mais également par rapport à leur contexte d'émergence.

Malgré son titre à la fois évocateur et ambigu, le roman ne fait pas de la question de l'extrémisme islamiste son sujet, ni même son angle d'appréhension des problématiques en question. Le narrateur est ici issu d'un milieu islamiste sécularisé, et la question de la religion n'est jamais présentée dans le roman comme un moteur de lutte individuelle et collective, si bien que le basculement dans l'extrémisme que suggère le titre — et que décrit le récit de *Changez* — ne s'effectue pas au nom de la religion. La radicalisation de la lutte du narrateur contre son ancien pays d'adoption se produit ainsi dans un cadre public et laïque. Vers la fin

du roman, Changez nous informe qu'à son retour à Lahore, il obtient un poste d'enseignant où il fait valoir sa cause auprès des étudiants :

[...] I had made it my mission on campus to advocate a disengagement from your country by mine. I was popular among my students — perhaps because I was young, or perhaps because they could see the practical value of my ex-janissary's skills, which I imparted to them in my courses of finance — and it was not difficult to persuade them of the merits of participating in demonstrations for greater independence in Pakistan's domestic and international affairs, demonstrations that the foreign press would later, when our gatherings grew to newsworthy size, come to label anti-American. (TRF 17)<sup>43</sup>

Auparavant dans le texte, Changez semble prendre avec ironie les invocations religieuses de son voisin dans l'avion qui le ramène au Pakistan :

I sat on the airplane next to a man who removed his shoes — much to my dismay — and who said, after praying in the aisle, that nuclear annihilation would not be avoided if it was God's will, but God's will in this matter was as yet unknown. He offered me a kindly smile, and I suspected that his purpose in making this remark was to reassure me. (TRF 122)

Ainsi le sécularisme de Changez ne fait pas l'ombre d'un doute dans le roman, et ceci à le mérite de désamorcer les descriptions identitaires et essentialistes d'un monde islamiste uniformément plongé dans l'extrémisme religieux et le djihadisme, qui parsèment le débat public de l'après-11 septembre. De façon astucieuse, Hamid propose une certaine similarité socio-économique entre le milieu d'origine de Changez au Pakistan et celui qu'il embrasse aux États-Unis, ce qui lui permet d'évacuer la question religieuse et surtout de mettre en évidence les disparités entre les deux pays, comme l'évoque Changez lui-même :

Looking back now, I see a certain symmetry to the situation: I felt I was entering in New York the very same social class that my family was falling out of in Lahore. Perhaps this accounted for a good part of the comfort and satisfaction I found in my new environment. (TRF 85)

Le sens de la causalité qui s'inscrit à l'échelle du narrateur-personnage reflète un processus plus large dont celui-ci se trouve à la fois le témoin et l'acteur, et qui s'exprime principalement en termes économiques et géopolitiques. Bien que la question de l'identité perturbée du narrateur ressurgisse régulièrement dans le roman, Changez ne se présente pourtant pas comme le réceptacle d'un ressentiment d'ordre culturel ou identitaire, ce qui

---

<sup>43</sup> Nous reviendrons sur l'utilisation du terme « janissaire » dans le roman en p. 311 de la présente étude.



semble en partie disqualifier une approche spécifiquement culturelle du roman. Sa prise de conscience, précipitée par le 11 septembre, se produit à l'intérieur d'un système économique mondial, et s'appuie sur le ressentiment né des disparités entre le pays d'origine du narrateur et son pays d'adoption. La particularité du roman est, précisément, cette faculté à suggérer l'instabilité progressive du narrateur comme le produit de sa prise de conscience de ces déséquilibres, et qui donne, seulement à posteriori, une tonalité identitaire à son ressentiment envers les États-Unis et sa population. C'est là la ligne causale suggérée par le roman de Hamid. L'instabilité de Changez, qui frise la folie dans la dernière période de son expérience américaine, n'est pas le résultat de croyances identitaires et religieuses, mais bien le produit d'une injustice sociale et politique mondiale qui s'inscrit progressivement dans le personnage et qui colore son récit postérieur. La question de l'identité, bien que présente dans le roman, ne constitue pas véritablement un moteur, elle n'est qu'un masque pour évoquer le type d'injustice qui se révèle à Changez, comme lors des passages évoquant la relation avec Erica :

It occurred to me that my attempts to communicate with her might have failed because I did not know where I stood on so many issues of consequence; I lacked a stable *core*. I was not certain where I belonged — in New York, in Lahore, in both, in neither... (TRF 148)

De telles réflexions identitaires fonctionnent, nous le verrons, comme corrélat de l'instabilité progressive du personnage mais démontrent également que Changez résiste à la nature quasi essentialiste de l'opposition du monde islamiste à l'Occident, et à l'Amérique en particulier, que dépeignent d'autres romans à travers leurs portraits de djihadistes.

### **Logique du capitalisme mondial et impérialisme américain**

Il est donc crucial d'identifier le processus causal à l'œuvre dans le roman, pourtant parasité par le point de vue postérieur du narrateur et ses réflexions identitaires. En dépit de ce parasitage postérieur aux événements narrés, le roman résiste à une approche identitaire et culturelle pour qualifier les processus et conflits qui s'offrent au narrateur et que ce dernier transmet à son tour au lecteur.

Hamid construit son narrateur-protagoniste autour d'une certaine équivalence entre le milieu socio-économique dont il est originaire et celui qu'il intègre à New York. Et c'est cette similarité de classe qui fait prendre conscience à Changez, dans un premier temps, des disparités économiques entre les deux pays alors que l'élite dont il est issu est sur le déclin. Mais la comparaison évidente qui s'offre à Changez, et dont il nous fait part, très tôt, dans le texte<sup>44</sup>, est largement complexifiée par son nouveau statut dans la société américaine qui lui procure à la fois un rôle d'acteur et de témoin des mécanismes du capitalisme à l'échelle mondiale, et dont il est surtout, dans un premier temps, un bénéficiaire. Toute l'ambiguïté du processus personnel décrit par le narrateur vient de la difficulté à renoncer à ces privilèges, ou, du moins, rend compte de l'investissement émotionnel qui les accompagne et qui s'incarne dans sa relation impossible avec Erica.

Il convient d'analyser avant tout la dimension comparative de *The Reluctant Fundamentalist* et pour cela nous nous appuyerons sur la lecture éclairante qu'en propose Leerom Meddovoi. En effet, Meedovoi met en avant la logique triangulaire du processus comparatif à l'œuvre dans le roman qui s'articule principalement autour des séjours effectués par Changez dans le cadre professionnel. Meedovoi écrit ainsi : « [...] it is on his two business trips to *third* spaces that Changez actually learns how to locate both the US and Pakistan on a properly cognitive world map »<sup>45</sup>.

Le premier de ces « espaces tiers » est Manille, aux Philippines, où Changez se rend en mission pour évaluer une maison de disques. À son arrivée, Il est surpris par l'état des infrastructures qui contraste avec le délabrement de Lahore :

I expected to find a city like Lahore — or perhaps Karachi; what I found instead was a place of skyscrapers and superhighways. Yes, Manila had its slums; one saw them on the drive from the airport [...]. But Manila's glittering skyline and walled enclaves for the ultra-rich were unlike anything I had seen in Pakistan. (*TRF* 64)

---

<sup>44</sup> Voir p. 301 de la présente étude.

<sup>45</sup> Meddovoi 2011, p. 647. Précisons que le terme « tiers-espace », (*third-space*) fait référence au concept de Homi Bhabha dans son ouvrage *The Location of Culture*. Dans un contexte post-colonial, le « tiers-espace » désigne un espace d'hybridité, en dehors des oppositions traditionnelles de la colonisation, ainsi que le critique le définit lui-même : « For me the importance of hybridity is not to be able to trace two original moments from which the third emerges, rather hybridity is to me the "third space" which enables other positions to emerge. The third space displaces the histories that constitute it, and sets up new structure of authority, new political initiatives, which are inadequately understood through received wisdom » (Bhabha 1994, p. 211). Il semble que Meedovoi fasse un usage plus générique du terme, qu'il entend moins comme un « tiers-espace » que comme des « espaces tiers » qui permettent au narrateur de composer une cartographie cognitive à l'échelle mondiale.

Comme souvent dans le roman — il s’agit là peut-être d’une faiblesse esthétique, nous y reviendrons — Changez se montre très lucide sur la situation qui se présente à lui et qu’il expose à l’Américain et au lecteur :

I tried not to dwell on the comparison; it was one thing to accept that New York was more wealthy than Lahore, but quite another to swallow the fact that Manila was as well. I felt like a distance runner who thinks he is not doing too badly until he glances over his shoulder and sees that the fellow who is lapping him is not the leader of the pack, but one of the laggards. (TRF 65)

Le constat qui s’offre alors à Changez, de façon quelque peu brutale, est celui d’une cartographie élargie du capitalisme mondial, et son redéploiement dans des zones à la fois inaccessibles à lui-même et au lecteur. Et ce que ce séjour à Manille rend visible pour lui, c’est l’exclusion du Pakistan des bénéfices apparents du système capitaliste mondial et de la mobilité qui le caractérise, comme le rappelle Medovoi : « Because capital is meritocratic, flowing away to the place or person that promises the greatest return, it does not play favorites »<sup>46</sup>. Ce constat est en soi insupportable pour Changez mais il est également complexifié par le rôle qu’il joue lui-même à l’intérieur de ce système. Un paradoxe qui semble contenu dans le passage suivant :

Did these things trouble me, you ask? Certainly, sir; I was often ashamed. But outwardly I gave no sign of this. In any case, there was much for me to be proud of: my genuine aptitude for work, for example, and the glowing reviews my performance received from my peers. (TRF 65)

Cette double posture conduit Changez, plutôt paradoxalement, à accentuer sa nouvelle identité américaine pour compenser le sentiment d’humiliation qui l’envahit d’autre part. C’est ce qu’il confie à l’Américain :

I attempted to act and speak, as much as my dignity would permit, more like an *American*. The Filipinos we worked with seemed to look up to my American colleagues, accepting them almost instinctively as members of the officer class of global business — and I wanted my share of that respect as well. (TRF 65)

Comme l’indique Leerom Medovoi, l’attitude de Changez est guidée par sa réaction affective au constat de la marginalisation économique de son pays natal :

---

<sup>46</sup> Medovoi 2011, p. 650.

Changez's first affective response can thus be described as a Pakistani-identified jealousy of what world-systems theory terms the "semi-peripheral" status of the Philippines. He "acts American" so that he can put the Philippines in the same position of shameful supplication that he wishes to disavow regarding his homeland<sup>47</sup>.

De façon relativement complexe, le respect convoité par Changez lors de ce séjour est le produit de sa participation à l'organisation financière mondiale, elle-même indissociable de sa nouvelle identité américaine. Il agit comme une sorte de pansement sur la blessure infligée au versant opposé de son identité — ses origines pakistanaises — mais qui est un autre résultat du même processus global, prouvant la position intenable du narrateur. L'attitude du narrateur durant le processus d'évaluation est symptomatique de cette position :

I felt enormously powerful on these outings, knowing my team was shaping the future. Would these workers be fired? Would these CDs be made elsewhere? *We*, indirectly of course, would help decide. (TRF 66)

L'assurance de Changez naît paradoxalement de sa participation active dans un processus de création d'inégalités à l'échelle mondiale, celui-là même qui contribue également à son sentiment d'humiliation.

L'instabilité de cette position se révèle pleinement, un peu plus loin, dans le texte, lorsque Changez rencontre l'hostilité d'un chauffeur de « Jeepney », dont le regard particulièrement antagonique vient chambouler les certitudes nouvelles du narrateur :

Afterwards, I tried to understand why he acted as he did. Perhaps, I thought, his wife has just left him; perhaps he resents me for the privileges implied by my suit and expensive car; perhaps he simply does not like Americans. I remained preoccupied with this matter far longer than I should have, pursuing several possibilities that all assumed — as their unconscious starting point — that he and I shared a sort of Third World sensibility. Then one of my colleagues asked me a question, and when I turned to answer him, something rather strange took place. I looked at him — at his fair hair and light eyes and, most of all, his oblivious immersion in the minutiae of our work — and thought, you are so foreign. (TRF 67)

Ce passage est intéressant à plus d'un titre. Tout d'abord il révèle que, prise à l'autre extrême, — à savoir, selon la perspective des laissés-pour-compte du système — la question des disparités économiques et des déséquilibres du monde devient en premier lieu une question identitaire. Les questions posées par Changez, qui sont ici à mi-chemin de sa

---

<sup>47</sup> Medovoi 2011, p. 648.

double identité, rendent compte du sentiment anti-américain qui affecte les pays du tiers-monde qui constitue souvent une façon détournée et inexacte de dénoncer les disparités économiques du monde, ainsi que l'indique Orhan Pamuk<sup>48</sup>. Ce type de conscience commune s'exprime en termes d'affects, ce que le narrateur nomme « Third World sensibility », et qu'il vient à partager, brusquement, avec le chauffeur. Ce passage rend particulièrement visible la nature du ressentiment des populations exclues des retombées matérielles du capitalisme mondial, et qui se déplace sur la question identitaire, voire quasi essentialiste, comme en témoigne le glissement du passage vers une stigmatisation physique du personnage américain. Le processus d'inversion explicité par ce passage est encore complexifié par la résurgence finale de l'investissement professionnel qui devient insupportable aux yeux du narrateur, parce qu'alors indissociable de l'identité américaine ou occidentale de son auteur. Changez se fait ainsi tour à tour le réceptacle des deux pôles que le récit de cet épisode par lui-même complexifie et rend profondément instable.

Le deuxième épisode qui constitue le prolongement de ce premier séjour et le conclut également intervient alors que Changez accepte une mission à Valparaiso au Chili. Selon Medovoi, ce deuxième séjour dans un « espace tiers » agit comme un intermédiaire décisif dans le processus de redéfinition identitaire de Changez : « During his final trip to Valparaiso, Changez experiences an even more intense moment of triangulated reidentification »<sup>49</sup>. Cet épisode intervient après le 11 septembre, et après que Changez, face à la situation délicate dans laquelle se trouve le Pakistan, ait effectué un premier retour à Lahore auprès de sa famille. Alors qu'il fait le constat du délabrement de la demeure familiale, le narrateur est frappé de la réflexion suivante:

But as I reacclimatized and my surroundings once again became familiar, it occurred to me that the house had not changed in my absence. I had changed; I was looking about me with the eyes of a foreigner, and not just any foreigner, but that particular type of entitled and unsympathetic American who so annoyed me when I encountered him in the classrooms and workplaces of your country's elite. This realization angered me, staring at my reflection in the speckled glass of my bathroom mirror I resolved to exorcise the unwelcome sensibility by which I had become possessed. (TRF 124)

---

<sup>48</sup> Voir p. 281-282 de la présente étude.

<sup>49</sup> Medovoi 2011, p. 648. L'analyse du passage à suivre reprend dans ses grandes lignes celle de Medovoi de par la nature inévitable de l'interprétation qui s'offre au critique.

Ce dont Changez fait l'expérience ici, c'est le caractère identitaire du ressentiment envers l'Occident dès lors qu'il se produit en dehors de l'espace privilégié par le système capitaliste mondial. Le retour au Pakistan n'est pas seulement l'occasion de prendre la mesure de la menace militaire qui pèse sur Lahore ; il induit une distanciation immédiate avec l'hégémonie économique occidentale dont le Pakistan est un laissé-pour-compte, et cette distanciation s'exprime en termes d'affects et d'identité. À son retour à New York, Changez est si préoccupé par la situation au Pakistan et par la révélation soudaine de sa propre condition qu'il ne s'implique plus dans ses fonctions chez Underwood Samson. Jim l'envoie à Valparaiso avec pour mission d'évaluer une maison d'édition. Opposé à l'évaluation de son entreprise — dont il envisage certainement les conséquences en termes de réduction d'effectifs — le directeur, un certain Juan-Bautista, est tout d'abord hostile à Changez avant de percevoir en lui des failles naissantes. Il devient alors une sorte d'agent dans la conscientisation des problématiques s'offrant au narrateur. « “Does it trouble you [...] to make your living by disrupting the lives of others?” » (RL 151), demande Juan-Bautista à Changez, sans mâcher ses mots. Face à la réaction paradoxalement défensive de Changez, Juan-Bautista a recours à un parallèle historique qui agit comme le véritable déclencheur du repositionnement du narrateur :

“Have you heard of the janissaries? [...] They were Christian boys,” he explained, “captured by the Ottomans and trained to be soldiers in a Muslim army, at that time the greatest army in the world. They were ferocious and utterly loyal: they had fought to erase their own civilizations, so they had nothing else to turn to. [...] The janissaries were always taken in childhood. It would have been far more difficult to devote themselves to their adopted empire, you see, if they had memories they could not forget.” (TRF 151)

Comme souvent dans le roman, le postulat esthétique du récit implique que le narrateur livre au lecteur son interprétation des faits, à posteriori. Cet épisode n'échappe pas à la règle, et Changez fournit lui-même l'analyse de cette comparaison :

There really could be no doubt: I was a modern-day janissary, a servant of the American empire at a time when it was invading a country with a kinship to mine and was perhaps even colluding to ensure that my own country faced the threat of war. Of course I was struggling! Of course I felt torn! I had thrown in my lot with the men of Underwood Samson, with the officers of the empire, when all along I was predisposed to feel compassion for those, like Juan-Bautista, whose lives the empire thought nothing of overturning for its own gain. (TRF 152)

La démonstration est implacable, mais comme en d'autres endroits du roman, le lecteur est presque frustré par cette interprétation des faits de la part du narrateur, tant il se sent privé de sa propre capacité d'analyse et de connexion. L'analyse de Changez ne semble pas ici nécessaire et marque en quelque sorte les limites du dispositif du roman. Le postulat didactique de *The Reluctant Fundamentalist* est clairement visible dans ce type d'intervention du narrateur, mais il donne en contrepartie un certain effet redondant aux processus décrits par le roman. Au delà de ces réserves esthétiques, il convient d'apprécier les efforts permanents du roman pour relier le ressentiment suscité par l'interventionnisme militaire américain à la suite du 11 septembre aux ramifications du capitalisme mondial. À travers la fonction occupée par Changez pour le compte d'Underwood Samson, la dénonciation de la présence militaire accrue des États-Unis dans certaines régions du monde est toujours mise en parallèle avec les disparités économiques entre l'Occident — et d'autres pays figurant sur la carte du capitalisme mondial, comme les Philippines — et le reste du monde. En termes de causalité, si la menace militaire sert de catalyseur à l'engagement du narrateur, ce sont bien les disparités économiques qui nourrissent en premier lieu le ressentiment de Changez et ses considérations identitaires. Ainsi la trajectoire tracée par le roman n'est pas uniquement celle du repositionnement patriotique ou idéologique du narrateur, elle est avant tout celle d'un désengagement envers les termes du capitalisme mondial et de la finance.

### **Du recours à l'allégorie**

Le repositionnement de Changez — terme qui semble plus approprié que celui de « réinvention » par ailleurs utilisé par Richard Gray — ne suit pas un processus linéaire guidé par des préoccupations géopolitiques. La participation active du narrateur dans les phénomènes qu'il dénonce et son investissement émotionnel dans son pays d'adoption complexifie l'unilatéralité du changement de cap politique du narrateur. L'outil privilégié par Hamid pour évoquer ses tiraillements identitaires est l'allégorie. En effet, la relation avec Erica et l'amour impossible qui lie Changez à elle sont dans une large mesure évocateurs de la relation complexe de celui-ci à son pays d'adoption. Le jeu sur les noms des personnages du roman est particulièrement évident en ce qui concerne Erica, qui devient une image à

peine dissimulée de l'Amérique. Malgré l'affection qu'elle porte à Changez, Erica est toujours endeuillée par la disparition de son petit ami, et ne peut se livrer véritablement au narrateur. De son côté, Changez se montre prêt à tout pour consommer l'amour qu'il porte à Erica, et dans une scène particulièrement évocatrice, il va jusqu'à demander à Erica d'imaginer qu'il est Chris lors d'un rapport sexuel, afin d'assouvir son désir. Cette négation de l'identité du narrateur dans le cadre de la relation amoureuse, métaphorise, en quelque sorte, son investissement sans demi mesure dans l'identité de son nouveau pays. Toutefois, l'amour de Changez pour Erica survit à son départ de New York et à son nouvel engagement contre la puissance impérialiste américaine, complexifiant ainsi les dynamiques de l'investissement émotionnel du narrateur.

Par ailleurs, la dimension allégorique du personnage d'Erica n'est pas figée sur le seul aspect de sa relation à Changez. Elle est ainsi porteuse d'autres dimensions métaphoriques. Si l'état mélancolique dans lequel Erica se trouve plongée depuis la mort de Chris conditionne la relation entre les deux personnages, cet état se développe indépendamment de Changez, et prend une nouvelle tournure après le 11 septembre, comme nous l'indique le narrateur :

I never came to know what triggered her decline — was it the trauma of the attack on her city? the act of sending out her book in search of publication? the echoes raised in her by our lovemaking? all of these things? none of them? — but I think I knew even then that she was disappearing in a powerful *nostalgia*, one from which only she could choose whether or not to return. (TRF 113)

Une fois de plus, la portée métaphorique de l'état nostalgique d'Erica est explicitée un peu plus loin par le narrateur lui-même :

Possibly this was due to my state of mind, but it seemed to me that America, too, was increasingly giving itself over to a dangerous nostalgia at that time. There was something undeniably retro about the flags and uniforms, about generals addressing cameras in war rooms and newspaper headlines featuring such words as *duty* and *honor*. I had always thought of America as a nation that looked forward; for the first time I was struck by its determination to look *back*. (TRF 115)

Les ambitions métaphoriques du roman sont à nouveau quelque peu désamorçées par le caractère explicite de l'interprétation qui lui fait suite, mais il est important de relever la double fonction allégorique d'Erica. Elle est à la fois porteuse de l'investissement émotionnel et libidinal de Changez ; elle est aussi une métaphore de la réaction politico-



émotionnelle de l'Amérique au 11 septembre. En ce sens la fonction de l'allégorie telle que semble l'entendre Hamid, rappelle la définition qu'en donnait Fredric Jameson dans son célèbre essai : « Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism »<sup>50</sup>. Dans cet essai, Jameson identifie la nature, selon lui, nécessairement allégorique de la littérature des pays du « tiers-monde », qu'il oppose à la tradition romanesque occidentale dont cette littérature reprend pourtant les codes<sup>51</sup>. Selon Jameson, la séparation entre la sphère privée et la sphère publique, et ce qu'il nomme le « politique » et le « poétique », caractéristique du roman réaliste et moderniste occidental n'est pas valable dans la tradition romanesque non occidentale :

Third-world texts, even those which are seemingly private and invested with a properly libidinal dynamic — necessarily project a political dimension in the form of national allegory: *the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society*<sup>52</sup>.

Il semble que le projet de Hamid se situe dans cet enchevêtrement allégorique entre la trajectoire personnelle du personnage et la destinée nationale, entre la question politique et la dynamique libidinale. Cette articulation se trouve parfaitement illustrée — peut-être de façon quelque peu schématique — dans le personnage d'Erica, dont l'état de nostalgie narcissique se situe à la fois sur le terrain de la relation amoureuse et contre la toile de fond du traumatisme du 11 septembre. La trajectoire individuelle est alors indissociable de la trajectoire nationale, en termes émotionnels et politiques. Cette « homologie » est encore plus significative chez le narrateur-protagoniste, car comme l'identifie Jameson dans le type de roman qu'il analyse, l'allégorie peut-être multiple et peut s'appliquer à plusieurs éléments ou personnages du récit : « [the allegory has the capacity] to generate a range of distinct meanings or messages, simultaneously, as the allegorical tenor and vehicle change

---

<sup>50</sup> *Social Text*, 15 (Fall 1986): pp. 65-88.

<sup>51</sup> Il convient de préciser que cette analyse fut contestée par Aijaz Ahmad, un autre critique marxiste, pour qui la catégorie de la « littérature du tiers-monde » ne peut faire l'objet d'une théorisation : « there is no such thing as a "third-world literature" which can be constructed as an internally coherent object of theoretical knowledge. There are fundamental issues-of periodisation, social and linguistic formations, political and ideological struggles within the field of literary production, and so on which simply cannot be resolved at this level of generality without an altogether positivist reductionism » (Aijaz Ahmad, « Jameson's Rhetoric of Otherness, and the "National Allegory" », *Social Text* 17 [Fall 1987]: p. 4).

<sup>52</sup> Jameson 1986, p. 69.

places »<sup>53</sup>. Ainsi, l'état mélancolique ou nostalgique d'Erica est indissociable de la réaction américaine au 11 septembre, alors que le personnage est également porteur de l'investissement émotionnel de Changez, et donc d'un autre versant de l'allégorie. Changez constitue bien le moteur de la portée allégorique du roman au sens où ce que Jameson nomme « psychologie » et « dynamique libidinale » sont indissociables du contexte politique et social dans lequel elles se développent, mais, surtout, dans la mesure où elles permettent d'évoquer la complexité de cette situation politique et sociale.

Alors, dans le cas de *The Reluctant Fundamentalist*, quel est le sens de la dimension allégorique du roman et de ses divers vecteurs ? La trajectoire et le repositionnement de Changez sont guidés par une dénonciation de l'impérialisme américain, de son volet militaire renforcé après le 11 septembre, et de sa participation évidente dans l'organisation du capitalisme mondial. Cette trajectoire incarne en ce sens l'hostilité envers les États-Unis et l'Occident qui anime les régions du monde privées des retombées du système capitaliste mondial. Mais la complexité de l'investissement émotionnel de Changez, à la fois dans son pays natal et celui d'adoption, et la dynamique libidinale qui s'inscrit dans son activité professionnelle et sa relation à Erica, complexifient la métaphore du ressentiment. Cette position instable, voire intenable du narrateur, est peut-être également indicatrice de la nature du ressentiment des populations non-occidentales — dont le Pakistan est ici un exemple volontairement musulman et non-arabe — et de l'attrait suscité par le développement occidental et l'impossibilité d'y accéder. En choisissant de faire de son narrateur-protagoniste un bénéficiaire du capitalisme, et en localisant une partie de son investissement émotionnel dans la création même des déséquilibres mondiaux, Hamid suggère l'impossibilité d'échapper au règne de l'économie de marché, et ce même dans les zones qui en sont dépourvues. La relation de ces régions périphériques à l'hégémonie occidentale se caractérise à la fois par une hostilité identitaire mais aussi par une interdépendance économique. C'est ce que laisse entendre l'inconsistance de la voix narrative et des sauts temporels constants. Cette double relation permet d'entrevoir ainsi une situation partiellement inaccessible pour le lecteur occidental, comme le laisse entendre cette réflexion du narrateur concernant la fuite des élites de son pays :

---

<sup>53</sup> Jameson 1986, p. 74.

On the flight I noticed how many of my fellow passengers were similar to me in age: college students and young professionals, heading back after the holidays. I found it ironic; children and the elderly were meant to be sent away from impending battles, but in our case it was the fittest and brightest who were leaving, those who in the past would have been most expected to remain. I was filled with contempt for myself, such contempt that I could not bring myself to converse or to eat. (*TRF* 129)

Changez est, dans le roman, l'incarnation de ce paradoxe. La sensation de tiraillement qui l'habite témoigne de l'impossibilité d'échapper à la force totalisante du capitalisme mondial et au ressentiment émanant de cette condition, que l'instabilité géopolitique de l'après-11 septembre vient exacerber ou simplement révéler.

Si l'on prend en compte le lecteur potentiel ciblé par le roman — américain ou occidental — la portée allégorique du roman, selon la définition de Jameson, prend une nouvelle dimension. Elle suggère, par effet de comparaison, les conséquences limitées du 11 septembre sur le mode de vie des Américains :

I wondered how it was that America was able to wreak such havoc in the world — orchestrating an entire war in Afghanistan, say, and legitimizing through its actions the invasion of weaker states by more powerful ones, which India was now proposing to do to Pakistan — with so few apparent consequences at home. (*TRF* 131)

Ce dernier fragment syntaxique est crucial car il désigne l'injustice d'un processus militaire amorcé par les États-Unis et impliquant des populations sans liens avec les attentats du 11 septembre, mais surtout il permet de prendre conscience des faibles répercussions de ces conflits pour la population américaine. Selon une autre facette de l'allégorie, les conséquences du 11 septembre pour la population américaine sont contenues dans le seul état de nostalgie narcissique qui caractérise Erica et son deuil impossible pour son petit ami. Les répercussions de l'événement du côté américain sont donc subtilement limitées au domaine psychologique. Ainsi la séparation entre, d'une part, l'homologie du politique et de l'émotionnel chez Changez, et d'autre part, la nature purement psychologisante du personnage d'Erica, est emblématique de la division radicale entre la condition des populations occidentales et celle de ses régions périphériques — conformément à la distinction opérée par Jameson — et qui s'incarne dans le roman à travers le regroupement esthétique de deux traditions culturelles et romanesques :

One of the determinants of capitalist culture, that is, the culture of the western realist and modernist novel, is a radical split between what we have come to think of as the domain of

sexuality and the unconscious and that of the public world of classes, of the economic, and of secular political power<sup>54</sup>.

Le personnage d'Erica, qui incarne la division occidentale entre le psychologique et le politique est ainsi mis en perspective avec l'indissociabilité de ces composantes dans l'investissement émotionnel et la dynamique libidinale de *Changez*. Cette intrusion du politique et des disparités économiques à l'échelle mondiale est donc une tentative de la part d'Hamid d'exposer le lecteur à ce que Jameson nomme « la différence radicale d'autres situations nationales »<sup>55</sup>, elle-même indissociable des conséquences de l'hégémonie occidentale.

Ainsi le recours à l'allégorie, et le déplacement géopolitique qu'elle implique dans *The Reluctant Fundamentalist*, agit comme une suspension de la notion de rupture qui semble prévaloir dans la réception du 11 septembre dans la sphère publique américaine. Le lecteur, indirectement pris à témoin dans le roman, est amené à prendre en considération les perturbations et les menaces engendrées par le 11 septembre dans d'autres régions du monde, fragilisées par l'interventionnisme américain. Mais cette idée de rupture, associée au 11 septembre, est également compromise par l'exposition de processus historiques plus amples qui suggère que le ressentiment exprimé envers les États-Unis est indissociable des disparités économiques causées par le système capitaliste mondial.

Cette prise à témoin ne va pas sans une responsabilisation du lecteur. Le recours à la deuxième personne, alors que *Changez* s'adresse au personnage de l'Américain, prend une signification toute particulière dès lors qu'il dénonce l'attitude des États-Unis dans le reste du monde : « I reflected that I had always resented the manner in which America conducted itself in the world; your country's constant interference in the affairs of others was insufferable » (*TRF* 156). Ceci constitue une autre facette de l'allégorie, selon le reproche inévitable qui est adressé au lecteur. Le lecteur américain endosse alors inévitablement la responsabilité des actes commis par son pays<sup>56</sup>. Mais les contradictions entre cette condamnation de la politique extérieure américaine — dont on ne peut véritablement déterminer si elle est antérieure ou postérieure aux événements relatés — et l'attachement

---

<sup>54</sup> Jameson 1986, p. 69.

<sup>55</sup> « It seems to me that one of our basic political tasks lies precisely in the ceaseless effort to remind the American public of the radical difference of other national situations » (Jameson 1986, p. 77).

<sup>56</sup> Sur la question de la responsabilité nationale, voir pp. 166-167 de la présente étude.

libidinal du narrateur à la puissance économique américaine complexifient et compromettent même la nature de cette mise en accusation et la fiabilité du narrateur, démontrant par ailleurs le caractère circulaire de l'allégorie, tel que le décrit Jameson :

[...] we must rethink our conventional conception of the symbolic levels of a narrative (where sexuality and politics might be in homology to each other, for instance) as a set of loops or circuits which intersect and overdetermine each other<sup>57</sup>.

Dans le contexte de l'après-11 septembre, et d'une littérature portant sur ses enjeux, les mécanismes circulaires qui se révèlent dans le roman de Mohsin Hamid semblent particulièrement évocateurs des relations entre l'Occident et le monde islamique, et plus particulièrement de la nature dialectique des rapports entre le déploiement du terrorisme islamiste et la réponse américaine, et de la manière dont chacun se nourrit de l'autre<sup>58</sup>. Ce que donne à voir *The Reluctant Fundamentalist*, c'est l'émergence du ressentiment islamique mais dénué de ses appareils religieux. Et cette évacuation du religieux semble particulièrement pertinente tant elle permet de rendre compte des processus plus larges à l'œuvre dans le sentiment anti-américain ou occidental qui s'incarne ici chez le narrateur. La montée de l'islamisme radical, souvent prise pour argent comptant dans d'autres romans sur le 11 septembre et le terrorisme islamiste, n'a pas ici d'emprise sur la montée du ressentiment envers les États-Unis.

Ce qui demeure cependant, c'est bien cette dénonciation de l'impérialisme américain — dans son volet militaire mais aussi économique — et qui s'adresse autant au personnage de l'Américain qu'au lecteur sous la forme de reproches à peine dissimulés. En ce sens, la question de conflit identitaire et idéologique n'est pas évacuée mais déplacée. La nature changeante et incertaine du ressentiment du narrateur permet cependant de questionner le type d'« exceptionnalisme négatif » qui colore le discours du narrateur sur les États-Unis. L'indissociabilité de la dénonciation de la politique étrangère américaine et de la

---

<sup>57</sup> Jameson 1986, p. 77.

<sup>58</sup> Voir Jameson 2002 p. 304 et p. 224. de la présente étude. Jameson écrit par ailleurs au sujet de la « invention » d'Oussama Ben Laden par les services secrets américains : « To be sure, it has been pointed out that the Americans themselves, with the help of the Pakistani secret police, invented bin Laden during our covert participation in the Soviet war in Afghanistan. That he should therefore subsequently turn on his creators seems to offer a textbook example of dialectical reversal (we shall see, however, that the lessons of the dialectic are even more relevant than this) » (Jameson 2002, p. 301). L'image de la créature se retournant contre son créateur peut constituer une autre lecture du processus dialectique décrit par le récit de *Changez* et de sa dimension allégorique.

participation de Changez dans la mécanique du capitalisme mondial conduisent le narrateur à désigner les États-Unis comme le seul responsable des déséquilibres mondiaux. Cette confluence de l'ingérence militaire et de la puissance économique favorise la critique anti-impérialiste du narrateur, mais cette critique — de par la présence d'un interlocuteur américain — semble assimiler les mécanismes du capitalisme mondial et les déséquilibres qu'il cause au seul déploiement impérialiste américain. Le lecteur — potentiellement américain — est en quelque sorte assiégé par cette critique et le ressentiment du narrateur. En ce sens la cartographie élargie des problématiques liées au 11 septembre n'élude pas la question de la responsabilité de la population civile américaine sur les actes perpétrés par son gouvernement. Mais cette mise en accusation est toujours menacée de l'intérieur par l'exceptionnalisme de la critique adressée par Changez, qui occulte les dynamiques propres au capitalisme mondial et les rend trop volontiers interchangeable avec la politique étrangère américaine. Il s'agit là du résultat du dispositif narratif proposé par Hamid, qui procure à la fois au roman sa puissance, mais remet en question par ailleurs la fiabilité de sa voix narrative.

Il convient alors de mettre en parallèle la dimension allégorique de *The Reluctant Fundamentalist* avec celle, plus diffuse, d'une autre œuvre au postulat formel radicalement opposé mais qui propose, elle aussi, un tableau du contexte géopolitique mondial dans lequel se produit le 11 septembre, et qui semble, à priori, repousser davantage l'analyse conventionnelle du contexte d'émergence du 11 septembre.

## **b. Cartographie alternative de l'immédiat après-11 septembre : *Pattern Recognition* de William Gibson**

L'œuvre que nous abordons à présent est largement absente du corpus critique sur la littérature américaine du 11 septembre ; pourtant, elle est certainement une des toutes premières à avoir intégré les événements de septembre 2001 dans son récit. Publié en février 2003 aux États-Unis, *Pattern Recognition* contient des références récurrentes au 11 septembre, et est, selon Jason Haslam, la première œuvre d'un auteur américain à proposer une mise en contexte de l'événement dans un cadre historique élargi : « [Pattern recognition

is] possibly the first literary, fictional exploration by an (ostensibly) American author of the position of 9/11 within an American global history — and future »<sup>59</sup>. Le faible intérêt des critiques de la littérature du 11 septembre contraste pourtant avec la production conséquente d'articles sur d'autres aspects du roman, expliquant peut-être en partie le désamour des spécialistes du 11 septembre pour le roman de Gibson. Chris Vanderwees écrit ainsi :

Many scholars (Easterbrook; Hayles; Hollinger; Konstantinou; Marx; Wegner) focus on a variety of issues in Gibson's texts, including Neo-Liberalism, branding, history, and historicism, globalization, even the relationship between trauma and computer programming code<sup>60</sup>.

Si la spécificité des problématiques abordées par ces critiques auxquels Vanderwees fait allusion semble les détourner d'une approche plus littérale du roman de Gibson en tant qu'œuvre sur le 11 septembre, il paraît cependant étrange que ces aspects soient perçus comme antinomiques aux problématiques liées à l'événement, ou du moins éloignées. Cette apparente opposition entre les problématiques spécifiques du roman telles qu'elles sont abordées par les critiques de l'œuvre et l'analyse conventionnelle de la littérature sur le 11 septembre est peut-être, en ce sens, représentative des limites de cette dernière et des significations généralement attribuées à l'événement. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette absence de liens entre le contexte socio-économique et géopolitique dans lequel se produit le 11 septembre, et le discours relatif à l'événement aux États-Unis à travers notre étude de *Pattern Recognition*. C'est précisément l'exploration, dans *Pattern Recognition*, d'un contexte géopolitique mondial, selon la découverte des coordonnées spatiales du capitalisme tardif, qui retiendra notre attention ici. Dès lors, la conscience accrue de ce système chez le protagoniste du roman est-elle porteuse d'une valeur épistémologique quant au 11 septembre, par ailleurs évoqué dans le roman ? Ou, plus exactement, la cartographie alternative de l'immédiat après-11 septembre — selon les coordonnées du système capitaliste mondial — offre-t-elle d'autres perspectives sur l'événement ?

---

<sup>59</sup> Jason Haslam, « Memory's Gulitied Cage: Delany's Dhalgren and Gibson's Pattern Recognition », *English Studies in Canada* 32:1 (March 2006): p.79. Cité dans Chris Vanderwees, « 9/11 Allegory, Conspiracy Theories, and "Communicative Capitalism" in William Gibson's *Pattern Recognition* », *CEA Critic: An Official Journal of the College English Association* 74.2-3 (2012 Winter-Summer): p. 73.

<sup>60</sup> Vanderwees 2012, p. 73.

Il convient de préciser d'emblée que *Pattern Recognition* se distingue très nettement du reste du corpus de cette étude. Les caractéristiques génériques et formelles du roman, ainsi que l'ensemble de l'œuvre de son auteur expliquent peut-être les réticences des critiques à intégrer celui-ci dans le corpus de la littérature américaine sur le 11 septembre. William Gibson est un auteur de science-fiction reconnu dont l'œuvre fait l'objet de nombreuses études par les spécialistes du genre, mais aussi par des critiques littéraires et des penseurs tels que Fredric Jameson dont les théories constitueront le fil rouge de notre analyse. L'œuvre de Gibson est donc emblématique d'une littérature de genre, au succès commercial certain, mais non moins ambitieuse d'un point de vue littéraire. Le romancier doit sa notoriété à son roman *Neuromancer*<sup>61</sup>, dans lequel il développe sa vision d'un « cyberspace », et ce, avant l'avènement de l'Internet et des réseaux mondiaux<sup>62</sup>. Gibson devient ainsi dans les années quatre vingt et quatre-vingt-dix, la figure de proue du courant « cyberpunk », aux côtés du romancier Bruce Sterling. Le cyberpunk est généralement présenté comme un type de science-fiction située dans un avenir proche et dans une société où règnent l'information et les technologies avancées. Certains théoriciens identifient très tôt les vertus, selon eux, de ce courant littéraire. C'est le cas de Fredric Jameson qui l'évoque à plusieurs reprises dans un de ses ouvrages phares, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Pour Jameson, le cyberpunk est le « meilleur » produit littéraire de l'ère postmoderne, en ce qu'il s'avère particulièrement évocateur du troisième stade du capitalisme duquel celle-ci est indissociable, celui du capitalisme multinational<sup>63</sup>. Comme le titre de son ouvrage l'indique, l'ère postmoderne constitue, selon Jameson, la traduction

---

<sup>61</sup> New York: Ace Books, 1984.

<sup>62</sup> À noter que, selon Gibson, la science-fiction n'est jamais prophétique, elle se contente d'enregistrer les données du présent. Il se défend ainsi d'avoir anticipé l'invention de l'Internet : « I was very lucky — ridiculously lucky in the timing of my interests with a science fiction novel about the digital. [...] When I was writing each one, it was, “Oh please please let me get this thing published before the 20,000 other people writing exactly the same story right now get theirs published.” Because I just thought it was so *obvious*. I thought, “This is it. This is what science fiction writers call steam engine time for this kind of story” » (Geeta Dayal, « William Gibson on Why Sci-Fi Writers Are (Thankfully) Almost Always Wrong », *Wired*, 13 September 2012, <<http://www.wired.com/underwire/2012/09/interview-with-william-gibson/all/>>).

<sup>63</sup> Jameson reprend les théories de l'ouvrage de Ernest Mandel, *Late Capitalism* (New York: Schocken Books, 1978) qu'il résume ainsi : « [...] there have been three fundamental moments in capitalism, each one marking a dialectical expansion over the previous stage. These are market capitalism, the monopoly stage or the stage of imperialism, and our own, wrongly called postindustrial, but what might be better termed multinational, capital » (Jameson 1991, p. 35). Jameson indique que pour Mandel, et contrairement aux idées reçus, ce stade le plus récent est aussi le plus total : « [...] late or multinational or consumer capitalism [...] constitutes [...] the purest form of capital to have yet emerged, a prodigious expansion of capital into hitherto uncommodified areas » (Jameson 1991, p. 36). Ainsi pour Mandel comme pour Jameson, ce stade est absolument compatible avec les thèses développées par Karl Marx.



culturelle du triomphe du capitalisme mondial ou multinational, et de l'élargissement spatial qu'il implique, entre autres. Pourtant, ce nouveau « système mondial » — dont la technologie est le corrélat — est, toujours selon le critique, largement inaccessible à l'esprit humain, et relève d'un nouveau type de « sublime kantien »<sup>64</sup>. Pour Jameson, le sublime postmoderne se produit avec la conscience de ce nouvel espace mondialisé :

What we must now affirm is that it is precisely this whole extraordinarily demoralizing and depressing new global space which is the "moment of truth" of postmodernism. What has been called the postmodernist "sublime" is only the moment in which this content has become most explicit, has moved the closest to the surface of consciousness as a coherent new type of space in its own right — even though a certain figural concealment is still at work here, most notably in the high-thematics in which the new spatial content is still dramatized and articulated<sup>65</sup>.

Mais si l'espace mondialisé du capitalisme tardif s'avère démoralisant, les œuvres qui font état de ce nouvel ordre mondial, ne le sont pas nécessairement, comme l'exprime le critique :

Yet something else does tend to emerge in the most energetic postmodernist texts, and this is the sense that beyond all thematics or content the work seems somehow to tap the networks of the reproductive process and thereby to afford us some glimpse into a postmodern or technological sublime, whose power or authenticity is documented by the success of such works in evoking a whole new postmodern space in emergence around us<sup>66</sup>.

La capacité de certaines œuvres postmodernistes à exploiter ces réseaux de « reproduction » — qui distinguent, selon le critique, la postmodernité de la modernité<sup>67</sup> — les rend ainsi aptes à révéler ce nouvel espace mondialisé régi par la technologie et les réseaux du capitalisme tardif.

---

<sup>64</sup> Le sublime est, pour Emmanuel Kant, ce qui échappe à la faculté de représentation de l'esprit, ainsi que le résume Jameson : « The sublime was for Burke an experience bordering on terror, the fitful glimpse, in astonishment stupor, and awe, of what was so enormous as to crush human life altogether: a description then refined by Kant to include the question of representation itself, so that the object of the sublime becomes not only a matter of sheer power and of the physical incommensurability of the human organism with Nature but also of the limits of figuration and the incapacity of the human mind to give representation to such enormous forces » (Jameson 1991, p. 34).

<sup>65</sup> Jameson 1991, p. 49.

<sup>66</sup> Jameson 1991, p. 37.

<sup>67</sup> Pour Jameson la technologie de l'époque postmoderne s'incarne bien sûr dans l'ordinateur qui est, selon lui, une machine de reproduction et non de production comme l'était la technologie de l'époque précédente (l'usine, la turbine, le train à vapeur), et appelle dès lors un processus de représentation esthétique bien distinct : « Such machines [computers] are indeed machines of reproduction rather than of production, and they make very different demands on our capacity for aesthetic representation than did the relatively mimetic idolatry of the older machinery of the futurist moment, of some older speed-and-energy sculpture » (Jameson 1991, 37).

Une première version de *Posmodernism* est publiée pour la première fois en 1984, sous la forme d'un article paru dans *New Left Review*<sup>68</sup>, la même année où paraît *Neuromancer* de William Gibson. Et Jameson voit dans l'œuvre de Gibson — et le cyberpunk plus généralement — une esthétique capable de rendre compte de l'ère technologique du capitalisme tardif : « *cyberpunk* [...] is fully as much an expression of transnational corporate realities as it is of global paranoia itself »<sup>69</sup>. Voici la définition du genre qu'il esquisse et qui va constituer un point de départ essentiel pour notre lecture de *Pattern Recognition*, en dépit du démarquage du roman des codes spécifiques de la science-fiction sur lesquels nous allons revenir :

This is a figural process presently best observed in a whole mode of contemporary entertainment literature — one is tempted to characterize it as “high-tech paranoia” in which the circuits and networks of some putative global computer hookup are narratively mobilized by labyrinthine conspiracies of autonomous but deadly interlocking and competing information agencies in a complexity often beyond the capacity of the normal reading mind. Yet conspiracy theory (and its garish narrative manifestations) must be seen as a degraded attempt — through the figuration of advanced technology — to think the impossible totality of the contemporary world system. It is in terms of that enormous and threatening, yet only dimly perceivable, other reality of economic and social institutions that, in my opinion, the postmodern sublime can alone be adequately theorized<sup>70</sup>.

Dans le cyberpunk, la conspiration et la paranoïa technologique sont donc au service de desseins esthétiques ambitieux qui visent à rendre compte de l'inaccessibilité des méandres du capitalisme mondial mais permettent aussi dialectiquement d'en entrevoir l'existence. En ce sens le cyberpunk, prisé ici par Jameson, est donc à rapprocher du concept esthétique de cartographie cognitive, développé par le critique à la fin du premier chapitre

---

<sup>68</sup> Fredric Jameson, « Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism », *New Left Review* 186 (July-August 1984), pp. 59-92.

<sup>69</sup> Jameson 1991, p. 38.

<sup>70</sup> Jameson 1991, p. 38. C'est sur cet aspect que l'approche historiciste de Jameson se distingue des conceptions du sublime postmoderne développées par Lyotard, ainsi que l'exprime Olivier Quintyn : « Selon Jameson, la théorie postmoderne de Lyotard est elle-même un produit du postmodernisme comme stade “tardif” du capitalisme, en ce qu'elle substitue la visualité et la spatialité à la diachronie narrative, et que l'événement historique ne s'y donne à voir que selon une présentation sublime de l'imprésentable, dans une sorte de défection ou d'évanouissement esthétique qui le rend irrécupérable dans une forme temporelle » (Olivier Quintyn, « *L'Inconscient Politique* et l'Herméneutique Marxiste de Fredric Jameson : Contextes, Opérations, Usages », postface à l'édition française de Fredric Jameson, *L'Inconscient Politique : le récit comme acte socialement symbolique*, traduit par Nicolas Viellescazes, Paris : Questions théoriques, 2012, p. 443). En ce sens, le cyberpunk constitue, pour Jameson, une possibilité esthétique de contrer cette « défection » décrite par Lyotard.

de l'ouvrage et qui fut un concept récurrent et essentiel de notre étude<sup>71</sup>. Recontextualisé dans le cadre de cette étude sur la littérature du 11 septembre, ce concept répond, selon la définition initiale de Jameson, à des critères esthétiques particuliers qu'il convient de rappeler. Afin de permettre à l'individu — en l'occurrence ici le lecteur — de prendre conscience de sa position dans l'espace de ce système mondial, Jameson invoque la nécessité pour l'art de la postmodernité d'inventer des formes radicalement nouvelles<sup>72</sup>. Si depuis la publication de l'article de Jameson — et de l'ouvrage qui lui fait suite — le concept esthétique de cartographie mentale a été popularisé et son utilisation souvent décontextualisée — c'est le cas ici —, il faut rappeler que, pour le critique, la vocation épistémologique et politique de cette esthétique dépend de l'émergence de formes nouvelles capables de cartographier le nouvel espace mondial. C'est dans la révélation de l'espace global du capitalisme avancé, à travers la création d'une cartographie cognitive, que doit se situer un art postmoderniste politique, selon lui : « The political form of postmodernism, if there ever is any, will have as its vocation the invention and projection of a global cognitive mapping, on a social as well as spatial scale »<sup>73</sup>.

Bien que Jameson évoque ici un art encore à venir, les vertus qu'il prête au cyberpunk et à l'œuvre de Gibson, plus particulièrement, lient ce courant aux préceptes du critique, en dépit de son appartenance à un genre codifié et en apparence limité. Ainsi, la présence de *Pattern Recognition* dans ce corpus nous rapprocherait davantage de ce concept de cartographie cognitive tel qu'il est initialement envisagé par Jameson. Mais si le roman de Gibson semble, à priori, le plus à même de répondre de cette esthétique de cartographie mentale, dans quelle mesure la cartographie qu'il y dessine est-elle celle du 11 septembre, de ses causes et conséquences ? La production académique sur le roman suggère que cette cartographie relève d'autres domaines, sans liens directs avec l'événement malgré l'évocation récurrente de celui-ci tout au long du roman ; ou, du moins c'est ce qu'il faudrait déduire de la relative absence du roman dans le corpus critique qui traite de la littérature américaine sur le 11 septembre. Mais l'analyse du roman de Gibson et de son contexte géopolitique élargi révèle au contraire que sa segmentation critique est problématique, en ceci qu'elle semble priver la réflexion critique autour de la littérature du

---

<sup>71</sup> Pour une définition du concept cartographie cognitive, voir pp. 72-73 de la présente étude.

<sup>72</sup> Voir également p. 73 de la présente étude pour la citation de Jameson.

<sup>73</sup> Jameson 1991, p. 54.

11 septembre d'une représentation alternative de la période dans laquelle l'événement se produit.

## Le cyberpunk au tournant du siècle

Il convient tout d'abord de se pencher sur les particularités narratives de *Pattern Recognition*. Comme de nombreux critiques l'observent, le roman est le premier de son auteur à ne pas être une œuvre d'anticipation ou de science-fiction *stricto sensu*. Contrairement aux romans précédents de son auteur, *Pattern Recognition* ne se situe pas dans un avenir proche mais dans le présent contemporain de l'écriture du roman. Évoquant la trilogie « Blue Ant », dont *Pattern Recognition* est le deuxième volet, Gibson indique le type de temporalité dans lequel il situe ses romans les plus récents :

Each of them is set in the year before the year in which it was published. I think of them as speculative novels, of the very recent past, rather than speculative novels of the future. They have the bones and viscera of genre SF, but they aren't quite that<sup>74</sup>.

Ce décalage entre la question de la temporalité et les codes de la science-fiction conduit Fredric Jameson à prétendre que, malgré les dires des critiques, *Pattern Recognition* semble marquer un nouveau stade du cyberpunk :

Maybe, on the contrary, he [Gibson] is moving closer to the "cyberpunk" with which he is often associated [...]. In any case, the representational apparatus of Science Fiction, having gone through innumerable generations of technological development and well-nigh viral mutation since the onset of that movement, is sending back more reliable information about the contemporary world than an exhausted realism (or an exhausted modernism either)<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> Dayal 2012.

<sup>75</sup> Fredric Jameson, « Fear and Loathing in Globalization », *New Left Review* 23 (September-October 2003), p. 105. Gibson lui-même offre une réflexion similaire sur son propre art : « This wonderful toolkit that I inherited from genre SF has all these fabulous tools — tools that naturalistic, mimetic, literary fiction never had (Andrew Leonard, « Nodal Point », *Salon*, 14 February 2003, <[http://www.salon.com/2003/02/14/gibson\\_5/](http://www.salon.com/2003/02/14/gibson_5/)>). Par ailleurs, le terme "exhausted", utilisé par Jameson ici, fait écho au célèbre article de John Barth intitulé « The Literature of Exhaustion », souvent considéré comme un manifeste littéraire du postmodernisme. Barth y écrit : « By "exhaustion" I don't mean anything so tired as the object of physical, moral, or intellectual decadence, only the used-upness of certain forms or the felt exhaustion of certain possibilities — by no means necessarily a cause for despair » (John Barth, « Literature of Exhaustion », John Barth, *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, London: The John Hopkins University Press, 1984 [1967], p. 64). Si Barth identifie par la suite, la possibilité d'un renouveau formel dans la littérature postmoderniste, notamment dans son essai « Literature of Replenishment » (1980), Jameson se montre moins optimiste quant à la possibilité d'un art

Pourtant d'autres critiques émettent certaines réserves quant aux vertus expérimentales prêtées à l'œuvre de Gibson. C'est le cas de Benjamin Kunkel lorsqu'il dresse un bilan de la fiction américaine des années deux mille :

[...] more and more mainstream writers import features of those genres [sci-fi, thriller, noir, historical romance] into their work and a few sci-fi writers (most notably William Gibson) produce novels set in the futuristic present moment. This sort of genre bending has produced a few superb books, but shouldn't be given too much credit for formal experimentation or artistic bravery: remodeling a house is not the same as architecture<sup>76</sup>.

Mais au delà des querelles formalistes, il convient de se pencher plus précisément sur ce qui fait la mixité générique de *Pattern Recognition* et comment celle-ci colore le schéma narratif et les thématiques du roman.

Cayce Pollard, la protagoniste de *Pattern Recognition*, est une « chasseuse de cool » (coolhunter). Elle est chargée d'identifier les tendances de la culture urbaine pour les entreprises qui s'attachent ses services afin de les produire à grande échelle et de les commercialiser. C'est le processus que Cayce décrit elle-même dans le roman :

"What I do is pattern recognition. I try to recognize a pattern before anyone else does."  
"And then?"  
"I point a commodifier at it."  
"And?"  
"It gets productized. Turned into units. Marketed." (PR 88)

Le métier de « coolhunter » fait référence à un terme en vogue dans les années quatre-vingt-dix, une période durant laquelle les grands fabricants américains commencent à avoir recours à professionnels pour identifier les dernières tendances<sup>77</sup>. Au début du roman, Cayce se trouve dans le quartier de Camden Town, à Londres, qui constitue pour elle un observatoire privilégié de la mode londonienne, comme l'indique le narrateur omniscient du roman :

---

postmoderne : « [...] the producers of culture have nowhere to turn to but to the past: the imitation of dead styles, speech through all the masks and voices stored up in the imaginary museum of a now global culture » (Jameson 1991, pp. 17-18).

<sup>76</sup> Benjamin Kunkel, « Letter to Norway », *n+1*, 6 August 2010, <<http://nplusonemag.com/letter-to-norway>>.

<sup>77</sup> Pour une discussion du terme « coolhunter », voir Lee Konstantinou, « The Brand as Cognitive Map in William Gibson's *Pattern Recognition* », *boundary 2* 36:2 (2009): pp. 67-97.

Cayce has spent hours here, escorting the creative executives of the world's leading athletic-shoe companies through the ambulatory forest of the feet that have made their fortunes, and hours more alone, looking for little jolts of pure street fashion to e-mail. (PR 39)

Mais ce talent, aussi évoqué comme une forme de « sensibilité », n'est pas directement mis à contribution dans le roman. Cayce est en mission à Londres pour une agence de marketing, « Blue Ant », dont les valeurs autoproclamées semblent être à la pointe du marché d'alors, et dont la description conserve, dix ans après la publication du roman, une certaine force évocatrice de la virtualité de ce secteur :

Relatively tiny in terms of permanent staff, globally distributed, more post-geographic than multinational, the agency has from the beginning billed itself as a high-speed, low-drag life-form in advertising ecology of lumbering herbivores. Or perhaps as some non-carbon-based life-form, entirely sprung from the smooth and ironic brow of its founder, Hubertus Bigend, a nominal Belgian who looks like Tom Cruise on a diet of virgins' blood and truffled chocolates. (PR 7)

Cette description suggère la nature quasi organique de l'agence, que le narrateur décrit selon la terminologie issue du marketing avec lequel celle-ci se définit, et que le recours aux analogies diététiques farcesques pour décrire son fondateur, tend à accentuer. Pour « Blue Ant », Cayce n'est pas chargée de « chasser le cool » mais d'évaluer le logo d'une marque de chaussures de sport. Et c'est là que les talents de Cayce se font plus obscurs et étranges. Voici comment le narrateur décrit le type de services fournis par Cayce :

Cayce's contract for a consultation of this sort specifies that she absolutely not be asked to critique anything, or provide creative input of any sort. She is only there to serve as a very specialized piece of human litmus paper. (PR 13)

Alors que l'agence « Blue Ant » est décrite comme une entité vivante, Cayce semble au contraire subir une forme de réification. Car les talents du protagoniste pour évaluer un logo semblent faire appel à des dispositions physiologiques particulières, qui lui apparaissent à elle-même comme relativement inaccessibles : « She has no way of knowing how she knows » (PR 13). Cayce est en effet « allergique » aux logos et marques déposées qui parsèment son quotidien, ce que le narrateur décrit dans un vocabulaire relativement théorique : « a violent reactivity to the semiotics of the marketplace » (PR 2). Dans le roman, Cayce éprouve des réactions particulièrement violentes à la vue des logos de marques de prêt-à-porter, telles que Tommy Hilfiger ou Louis Vuitton. La mascotte de la marque

Michelin, Bibendum, qui constitue même un élément de l'intrigue, lui est particulièrement insupportable. Son excursion dans un centre commercial de Londres s'avère particulièrement éprouvante :

She needs out of this logo-maze, desperately. But the escalator to the street exit will dump her back into Knights-bridge, seeming somehow now more of the same, and she remembers that the street runs down, and always her energy with it, to Sloane Square, another nexus of whatever she suffers these reactions to. Laura Ashley, down there, and that can get ugly. (*PR* 18)

Pour Jameson, le talent de Cayce est l'élément qui rend la teneur générique du roman incertaine : « Cayce Pollard's talent, lying as it does halfway between telepathy and old-fashioned aesthetic sensibility, is in fact what suspends Gibson's novel between Science Fiction and realism and lends it its extraordinary resonance »<sup>78</sup>. Lee Konstantinou pousse l'analyse plus loin et prétend que ce qui fait la particularité de *Pattern Recognition*, c'est la nature inhabituelle de son « novum »<sup>79</sup> :

The SF "novum" of Gibson's novel is not a technology per se but rather a new type of person who must arbitrate between, on one hand, the modernist and countercultural impulse to develop stylistic distinction as a means of accruing cultural capital and, on the other, the unlimited power of the market to analyze and commodify individual style<sup>80</sup>.

Le novum de *Pattern Recognition* serait donc Cayce elle-même, où plutôt sa participation physiologique dans le processus de marchandisation auquel elle contribue activement. Car, comme l'indique Jameson, les troubles physiques dont souffre Cayce constitue la contrepartie de ces dons :

---

<sup>78</sup> Jameson 2003, p. 112.

<sup>79</sup> Le terme « novum », emprunté au latin, est utilisé par le critique Darko Suvin pour qualifier les innovations scientifiques plausibles dans le registre de la science-fiction et qui dominent le texte dans son ensemble : « SF is distinguished by the narrative dominance or hegemony of a fictional "novum" (novelty, innovation) validated by cognitive logic » (Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven & London: Yale University Press, 1979, p. 63). Suvin emprunte le terme au philosophe marxiste Ernst Bloch, qu'il adapte au contexte de la science-fiction. À noter que dans la définition de Suvin, l'invention qui caractérise le novum peut-être de nature diverse, et peut s'appliquer également à un personnage : « Quantitatively, the postulated innovation can be of quite different degrees of magnitude, running from the minimum of one discrete "invention" (gadget, technique, phenomenon, relationship) to the maximum of a setting (spatiotemporal locus), agent (main character or characters) and/or relations basically new and unknown in the author's environment » (Suvin 1979, p. 64).

<sup>80</sup> Konstantinou 2009, p. 74.

But Cayce's gift is drawn back into our real (or realistic) world by the body itself: she must pay for it by the nausea and anxiety attacks, the commodity bulimia which is the inevitable price of her premonitory sensibility, no doubt nourished by obscure traumas, of which the latest is her father's mysterious disappearance in Manhattan on the morning of 9/11<sup>81</sup>.

Ainsi, selon Jameson, le corps de Cayce fonctionne comme « une caisse de résonance » de ces logos omniprésents mais également comme un « module de navigation »<sup>82</sup>. Il est la contrepartie physique des talents ou dons mystérieux de Cayce qui s'inscrivent dans le monde réel ou réaliste. La raison concrète de ces symptômes demeure, en revanche, mystérieuse, et leur disparition soudaine à la fin du roman, sur laquelle nous reviendrons plus longuement, suspend par ailleurs la vraisemblance de ces troubles.

Le roman joue sur cet équilibre entre science-fiction et réalisme à travers les talents et pathologies de Cayce, ce qui est résumé par le narrateur dans la phrase suivante : « Her talents, which Bigend calls her tame pathologies, had carried her along, and gradually she'd let them define the nature of what it was that she did » (*PR* 96). Mais de façon plus complexe, cette phrase est suivie, dans le texte, d'une autre réflexion de Cayce, toujours en focalisation interne : « She'd thought of that as going with the flow, but maybe, she thinks now, it had really been the path of least resistance. What if that flow naturally tended to the path of least resistance? Where does that take you? » (*PR* 96). Si le vocabulaire utilisé ici par le narrateur peut paraître vague ou opaque, il semble cependant renvoyer à la position de Cayce dans l'organisation du capitalisme mondial et sa participation dans les dynamiques du marché, ce que le critique Paul Taylor nomme aussi « flux ». Taylor envisage l'œuvre de Gibson comme une sorte d'avertissement contre le rythme imposé par ce qu'il nomme également « capitalisme rapide » :

[Gibson] portrays the social cost of embracing flux as an empty, anomic, commodified existence lived in an unreflexive, eternal now. Volatility replaces properly thought-out social responses so that all we are left with is a reactive ability to recognize social patterns we no longer control<sup>83</sup>.

Le passage révèle ainsi la conscience du personnage de son implication dans les dynamiques mondiales du capitalisme tardif décrites par le roman, ainsi que son absence de contrôle sur ce processus.

---

<sup>81</sup> Jameson 2003, p. 113

<sup>82</sup> Jameson 2003, p. 113.

<sup>83</sup> Paul Taylor, « Pattern Recognition in Fast Capitalism: Calling Literary Time on the Theorists of Flux », *Fast Capitalism*, 2:1 (2006), <[http://www.uta.edu/huma/agger/fastcapitalism/2\\_1/taylor.html](http://www.uta.edu/huma/agger/fastcapitalism/2_1/taylor.html)>.



## « Science-fiction socio-économique »

Pour évoquer la nature particulière du registre de *Pattern Recognition*, Lee Konstantinou s'appuie sur l'équilibre fragile entre science-fiction et réalisme sur lequel le roman semble reposer, et de façon plus spécifique en décrivant l'émergence d'un nouveau sous-genre, à savoir la « science-fiction socio-économique » :

*Pattern Recognition* uses narrative techniques typically associated with science fiction (SF) to model a lifeworld that has become largely colonized by advertisements and branded proper nouns, a world where mass culture and the market have become increasingly difficult to analytically disentangle, where adopting the pose of a coolhunter might be an essential strategy for getting through the day. This novel should thus be classified as a work of "socioeconomic science fiction," part of a growing subgenre that not only critiques economic and marketing theories but also uses these theories as the basis for exercise in world building<sup>84</sup>.

Ainsi, selon Konstantinou, la question du registre — réalisme ou science-fiction — ne semble pas importer en tant que telle. Le critique lui substitue la question du contexte d'émergence de l'œuvre — en l'occurrence le système capitaliste mondial — afin de démontrer le rapport d'interdépendance entre les procédés esthétiques du roman et le monde qu'il représente. Le « novum » de *Pattern Recognition*, à savoir les talents ou pathologies de Cayce, sont donc absolument liés au contexte socio-économique mondial ; ils en sont le produit et un rouage essentiel.

En ce sens la lecture de *Pattern Recognition* de Konstantinou fait directement écho à la définition du « novum », et plus généralement du genre de la science-fiction, que proposait Darko Suvin dans *Metamorphoses of Science Fiction*. En effet, selon Suvin, toute œuvre de science-fiction digne d'intérêt est dominée par une innovation qui constitue une médiation entre les attributs formels de l'œuvre et son contexte d'émergence :

Clearly the novum is a mediating category whose explicative potency springs from its rare bridging of literary and extraliterary, fictional and empirical, formal and ideological domains, in brief from its unalienable historicity<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> Konstantinou 2009, p. 74.

<sup>85</sup> Suvin 1979, p. 64.

Cette définition, qui fait écho aux intuitions de Gibson sur son genre de prédilection, renseigne sur la fonction des talents particuliers de Cayce dans un contexte « réel ». Mais comment s'incarne cette fonction de médiation à l'échelle du roman ?

D'une part, les talents rémunérés de Cayce la rendent consciente de sa participation active dans les rouages du capitalisme mondial et des mouvements qui le caractérisent. Cette conscience peut prendre la forme d'un constat de l'uniformisation des vitrines du libéralisme économique :

Cayce knows that she is, and has long been, complicit. Though in what, exactly, is harder to say. Complicit in whatever it is that gradually makes London and New York feel more like each other, that dissolves the membranes between mirror-worlds. (PR 202)

Si la conscience de Cayce de son implication dans ces processus mondiaux est à la fois vague et spécifique, son intuition sur les mécanismes de la mondialisation s'avère ailleurs bien plus précise, comme lorsqu'elle évalue le nouveau logo de la marque de chaussures de sport pour « Blue Ant » :

Briefly, though, she imagines the countless Asian workers who might, should she say yes, spend years of their lives applying versions of this symbol to an endless and unyielding flood of footwear. What would it mean to them, this bouncing sperm? Would it work its way into their dreams, eventually? Would their children chalk it in doorways before they knew its meaning as a trademark? (PR 13)

La faculté de Cayce de *voir* à l'autre bout de la chaîne de production les conséquences de ses décisions, semble largement supérieure à la capacité moyenne d'évaluation de l'emprise du capitalisme mondial dans des zones éloignées de ses centres décisionnaires. Comme le relève de façon pertinente Konstantinou, cette réflexion de Cayce est un exemple de « sublime de l'atelier clandestin », pour traduire le concept de « sweatshop sublime » de Bruce Robbins, développé dans son article éponyme<sup>86</sup>. Citant Robbins, Konstantinou écrit :

For Robbins, the sweatshop sublime is a trope that happens in a literary text when “there is a moment of insight accompanied by a surge of power” that allows an interpreter to move from the experience of some local scene of everyday object “to the outer reaches of a world economic system of notoriously inconceivable magnitude and interdependence, a system that brings goods from the ends of earth... in order to satisfy your slightest desire”<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> Bruce Robbins, « The Sweatshop Sublime », *PMLA* 117:1 (January 2002) pp. 84-97.

<sup>87</sup> Konstantinou 2009, p. 87.

Dans le cas de Cayce, cet aperçu des confins du système économique mondial semble être déterminé par la fonction qu'elle occupe à l'intérieur de ce système, mais pas seulement. En effet, ses prédispositions physiologiques semblent favoriser un accès privilégié à des processus difficilement imaginables pour le commun des mortels. Ainsi, la conscience globalisée de Cayce est non seulement indissociable de ses fonctions rémunérées auprès de multinationales, ou d'entités « post géographiques », mais aussi de ses prédispositions physiologiques inexplicables, qui confirment à la fois la difficulté pour le lecteur ou citoyen moyen d'accéder à une vision totale du système — ou de l'espace postmoderne, pour reprendre la formule jamesonienne — et les ambitions du roman à ce niveau.

La cartographie du capitalisme mondial que semble permettre ces prédispositions se fait, toutefois, de façon indirecte ou détournée dans le roman. Elle se fait par le biais de l'intérêt quasi obsessionnel de Cayce pour un mystérieux « film » (« the footage »)<sup>88</sup>, dont les sections apparaissent sur Internet sans ordre apparent ni origine identifiable. La fascination pour le « film » semble elle aussi mondiale, et s'alimente par le biais d'un forum « Fetish: Footage: Forum » qui, pour Cayce, le lecteur l'apprend rapidement, est une sorte de refuge : « The front page opens, familiar as a friend's living room » (PR 4). Des intervenants réguliers sur le forum — dont Cayce — s'interrogent sur le sens des cent trente cinq sections ou « fragments » de cette œuvre inclassable apparue sur le net et qui échappe à l'interprétation :

The one hundred and thirty-four previously discovered fragments, having been endlessly collated, broken down, reassembled, by whole armies of the most fanatical investigators, have yielded no period and no particular narrative direction. (PR 24)

Les critiques ont mis en avant le caractère total et impénétrable de cette œuvre d'art qui constituer un autre « novum » possible du roman. Pour Jameson le « film » incarne en ce sens dans le roman la fonction utopique de l'œuvre de l'art encore non réalisée, selon les conceptions d'Ernst Bloch :

The footage thus makes *Pattern Recognition* over into something like Bloch's conception of the novel of the artist, which carries the unknown unrealized work of art inside itself like a black

---

<sup>88</sup> Le terme « film » est emprunté à la traduction française du roman. Voir William Gibson, *Identification des Schémas*, traduit par Cédric Perdureau, Vauvert : Au Diable Vauvert, 2004.

hole, a future indeterminacy suddenly shimmering in the present, the absent Utopian sublime suddenly opening up like a wormhole within the empty everyday<sup>89</sup>.

Pour Gibson, la fonction de ce film, et le culte qui l'entoure, est double. Elle est un moteur métafictionnel utopique, comme l'indiquent les réflexions de Jameson, mais elle sert avant tout les enjeux narratifs du roman. En effet, l'univers du « film » est radicalement opposé à la logique de marché dont Cayce est un rouage essentiel, ainsi qu'elle le décrit elle-même :

"Most people find that that [the footage] deepens. Becomes sort of polyphonic. Then there's a sense that it's going somewhere, that something will happen. Will change. [...] It's impossible to describe, but if you live with it for a while, it starts to get to you. It's just such a powerful effect, induced by so little actual screen time. [...] and there's that sense of... I don't know. Of an opening into something. Universe? Narrative?" (PR 111-112)

Cayce articule elle-même la portée potentiellement universelle de cette œuvre non identifiable, et la puissance qu'elle exerce sur elle. Mais comme l'indique également Jameson, la contrepartie de ce culte souterrain est la crainte de voir les secrets de l'œuvre révélés au grand jour, et plus généralement de la voir récupérée et transformée en marchandise :

The deeper anxiety of the practitioners of the footage website and chatroom is, in other words, simply that it will go public: that CNN will get wind of this interesting development; that the footage, or the completed film, the identified and reconstructed work of art, will become, as they say, the patrimony of mankind, or in other words just another commodity<sup>90</sup>.

Et à travers les ressorts de l'intrigue, Gibson choisit de faire de Cayce l'agent malgré elle de ce processus quasi inévitable de récupération. En effet, Cayce est chargée par Hubertus Bigend, le fondateur de Blue Ant de découvrir ce qui se cache derrière les séquences apparaissant sur la toile. Bigend met tous les moyens nécessaires à disposition de Cayce et cette mission se fait non seulement au nom de la fascination de Cayce pour le « film » mais aussi de ses talents particuliers, comme l'explique Bigend :

You care so passionately about this thing. It's completely evident in your posts. That is what makes you so valuable. That and your talents, your allergies, your tame pathologies, the things that make you a secret legend in the world of marketing. (PR 67)

---

<sup>89</sup> Jameson 2003, p. 110.

<sup>90</sup> Jameson 2003, p. 111.

Ainsi, Gibson rend indissociables les prédispositions mystérieuses de Cayce, leur utilisation à des fins mercantiles, mais aussi la récupération de l'investissement émotionnel de Cayce à l'extérieur de la sphère socio-économique, et ce, au titre de ses talents particuliers. Cayce devient dès lors l'agent d'un processus qu'elle redoute d'autre part, représentant, en quelque sorte de façon allégorique, l'impossibilité d'échapper à la logique mondiale de marché.

## **Conspiration et dynamiques du capitalisme mondial**

C'est donc par la quête du « film », de ses origines et de son auteur, que Cayce parcourt le monde et élargit les horizons du roman, et contribue ainsi à étendre ceux du paysage littéraire américain de l'après-11 septembre. C'est en effet cet aspect du roman de Gibson qui va s'avérer crucial dans notre analyse des problématiques liées au 11 septembre selon l'approche mondialisée de l'événement qui nous privilégions dans ce dernier chapitre. Car les régions visitées par Cayce — le Japon et la Russie — sont avant tout des centres névralgiques du capitalisme mondial au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Il sera impossible ici de développer les multiples ressorts de l'intrigue du roman, mais la trajectoire du récit amène Cayce et le lecteur à identifier finalement les liens étroits entre les conditions de production du « film » et la cartographie du capitalisme mondial et sa nature totalisante. La recherche du particulier conduit ainsi à la découverte de la totalité.

Cette découverte progressive de la totalité du système s'effectue sur un modèle littéraire inspiré de l'œuvre de Thomas Pynchon et plus particulièrement de son célèbre roman *The Crying of Lot 49*<sup>91</sup>, comme les critiques l'ont relevé. L'intrigue du roman de Pynchon est également orientée autour d'un protagoniste féminin pris malgré lui dans l'élucidation d'un complot historique impliquant une entreprise de services postaux secrète et parallèle. Comme l'indique Konstantinou, la portée de l'enquête menée par Oedipia Maas s'avère largement allégorique, notamment de par le choix de Pynchon de ne pas dévoiler la signification du symbole de cette société secrète, une corne postale :

---

<sup>91</sup> New York: Harper Perennial 2006 (1966).

Pynchon's decision not to fix the meaning of the muted post horn — and to litter his novella with names, like "Oedipia Maas" and "Mike Fallopiian" — suggests to me that we should read *Lot 49* as something like an allegory, maybe of the "world system of late capitalism (or postmodernity)" itself, as Jameson would have it, or perhaps as an allegorical form emptied out of content, one that feels allegorical but that refers to nothing in particular<sup>92</sup>.

Pour Jameson, le choix narratif et esthétique de ne pas révéler la signification de la corne postale, et les clés de la conspiration, constitue une meilleure alternative à la résolution proposée par Gibson à la fin de *Pattern Recognition* et la divulgation de toutes les ramifications du système mondial<sup>93</sup>. Ce que le critique suggère par là, c'est que la dimension allégorique du roman de Pynchon paraît préservée par cette fin non résolue, là où Gibson choisit de rendre visibles toutes les ficelles de la conspiration à Cayce et au lecteur. Mais surtout cette résolution inévitable chez Gibson semble également suspendre le mode de paranoïa caractéristique de l'œuvre de Pynchon et de la période de la guerre froide durant laquelle se situe une grande partie de son œuvre : « [...] we no longer need Pynchon's staples of paranoia and conspiracy to wrap it all up for us, since global capitalism is there to do it more efficiently, or so we are told »<sup>94</sup>. Le système global, autrefois occulte, est maintenant plus visible à travers le capitalisme mondialisé et ses structures technologiques de dissémination.

Ce que découvre Cayce au final d'un périple haletant en Russie, c'est que le processus créatif, s'il émane bien d'un artiste, est aussi intimement lié au basculement de la Russie dans la privatisation de l'après-URSS, et aux dérives mafieuses qui sont la contrepartie de ce changement paradigmatique. Cayce rencontre l'auteur du « film », Nora, handicapée par un éclat de mine logé dans son cerveau, à la suite d'un attentat visant son oncle, Andrei Volkov, l'homme le plus puissant de Russie qui a construit sa fortune sur les ruines du régime communiste, comme l'explique son agent de sécurité à Cayce : « His empire, if you will, has necessarily been assembled piecemeal, owing to the recent, extraordinary, and very chaotic history of his country » (*PR* 347). La corruption et l'autorité abusive héritées de l'ère soviétique sont les conditions tacites de ce succès. La production du « film » est ainsi assurée par des ouvriers prisonniers, chargés de transcrire les images

---

<sup>92</sup> Konstantinou 2009, p. 86. Voir aussi Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Bloomington: Indiana University Press, 1995, p.10.

<sup>93</sup> « [...] Pynchon's solution was perhaps the better one, namely to break off *Lot 49* on the threshold of the revelation to come, as Oedipia is on the point of entering the auction room » (Jameson 2003, p. 111).

<sup>94</sup> Jameson 2003, p. 110.

généralisées par l'ordinateur de Nora dans un nouveau centre pénitencier privatisé, inspiré du modèle américain, comme l'explique Parkaboy, un autre adepte du « film », à Cayce :

“A bold New Russian entrepreneurial experiment. Their version of CCA, Cornell Corrections, Wackenhut. Regular prison system is a nightmare, real and present danger to the public health. If they wanted to set up an operation to breed new strains of drug-resistant TB, they probably couldn't do a better job than their prisons are already doing. (PR 340)

Ainsi, la découverte de la totalité de l'espace du capitalisme avancé, pour Cayce, se produit par le prisme artistique. L'œuvre d'art nouvelle et potentiellement universelle ne peut échapper à la logique de marché et à l'exploitation de la main d'œuvre. Pour certains critiques, le « film » constitue à ce titre un simple « MacGuffin », une sorte de prétexte au développement de l'intrigue, en l'occurrence la révélation d'un système global et total<sup>95</sup>. La présence finale de Bigend, l'employeur de Cayce, aux côtés du milliardaire Russe, et leur partenariat à venir ne sont que la confirmation, pour le lecteur, de la totalité de ce système. C'est ce que Parkaboy exprime d'une autre manière :

“Massive organizational redundancy, in the service of absolute authority. We're talking post-Soviet, right? And enormous personal wealth. Nora's uncle isn't Bill Gates yet, but it wouldn't be entirely ridiculous to mention them in the same sentence.” (PR 341)

Ce réseau mondial, et l'interchangeabilité de ses protagonistes, est en premier lieu perceptible à travers l'expérience culturelle comparative de Cayce dans les divers lieux de son enquête, et qui culmine à la toute fin du roman, alors que Cayce est à table en compagnie des divers acteurs de la conspiration :

It occurs to her then that the meal has been entirely free of toasts, and that she's always heard that a multitude of them are to be expected at a Russian meal. But perhaps, she thinks, this isn't a Russian meal. Perhaps it's a meal in that country without borders that Bigend strives to hail from, a meal in a world where there are no mirrors to find yourself on the other side of, all experience having been reduced, by the spectral hand of marketing, to price-point variations on the same thing. (PR 352)

La focalisation interne sur Cayce qui permet ici de percevoir la totalité dans le particulier — ou la disparition de ce dernier — renvoie aux talents de la « chasseuse de cool », mais

---

<sup>95</sup> Konstantinou écrit ainsi : « The footage itself is a kind of MacGuffin, more a spur to cultural analysis than anything else... (Konstantinou 2009, p. 81). Précisons que l'expression « MacGuffin » est généralement attribuée à Alfred Hitchcock.

permet surtout d’imaginer la totalité du système à travers l’expérience culturelle, ce que Jameson identifie dans le roman, de façon positive, comme un « tourisme global » : « This is why such Hunter-Thompsonian global tourism has real epistemological value: cyberpunk constitutes a kind of laboratory experiment in which the geographic-cultural light spectrum and bandwidths of the new system are registered »<sup>96</sup>. Si effectivement, comme l’affirme Jameson, le cyberpunk permet de rendre compte des coordonnées géographiques et culturelles du système mondial, dès lors, quelles perspectives épistémologiques, ce tourisme global offre-t-il sur le monde de l’immédiat après-11 septembre qu’il investit ?

Si l’intrigue de *Pattern Recognition* se situe en août 2002, les coordonnées géographiques du récit semblent, à priori, discordantes avec celles des événements alors en cours. Dans son analyse des diverses composantes du système mondial représenté dans le roman de Gibson, Jameson relève l’absence criante du monde islamique : « [...] the absence of Islam is a welcome relief, in a moment in which it is reality, rather than culture or literature, that is acting on the basis of that particular stereotype »<sup>97</sup>. Les dates de parution du roman et de la critique de Jameson renseignent sur la pertinence de cette réflexion. En 2003, en effet, la production littéraire et cinématographique ne s’est pas encore emparée du 11 septembre, ce qui permet alors au critique de conclure à la prééminence du « stéréotype » de l’islam dans la « réalité », à savoir dans le discours politique et journalistique, comme le prouve, à ce moment là, la rhétorique bushienne de la terreur et ses répliques dans la sphère publique. Notre étude l’a démontré, la production littéraire, alors encore à venir, sur le 11 septembre, ses causes et conséquences, donne en partie tort au propos de Jameson, puisque de nombreux romans ont abordé, par la suite, la question de l’islamisme radical et du djihadisme, apparemment inévitable. En situant *Pattern Recognition* dans son contexte de production et de publication, l’absence de cet élément dans une tentative littéraire précoce de rendre compte des dynamiques mondiales de la période, peut apparaître aux yeux de certains comme une surprise ou, pour d’autres — à l’instar de Jameson — un soulagement. Car à la sortie du roman, la présence militaire américaine en Afghanistan est au plus fort, et l’intervention en Irak se profile, mais surtout l’islamisme radical est au centre de toutes les discussions, alors que les médias invoquent un « choc des civilisations » pour qualifier le nouvel ordre mondial de l’après-11 septembre.

---

<sup>96</sup> Jameson 2003, p. 107.

<sup>97</sup> Jameson 2003, p. 107.



Dans ce contexte, l'absence dans le roman de Gibson de références au monde islamique, et d'une représentation des dynamiques mondiales sous l'angle d'une opposition civilisationnelle, est donc notable.

On peut objecter à ce constat que Gibson avait entrepris l'écriture de *Pattern Recognition* avant l'irruption du 11 septembre et que la trame de son récit était préalablement établie. Mais l'on sait aussi que l'auteur décida de reprendre l'écriture du roman en y incorporant, à posteriori, l'événement ; nous allons y revenir. Mais si Gibson choisit d'intégrer de nombreux passages relatifs au 11 septembre et d'y associer même un personnage, comme nous allons le voir, l'absence totale de l'islam peut être donc également interprétée comme un choix délibéré de l'auteur. Selon des stratégies formelles et des choix esthétiques très divers, *Pattern Recognition* semble donc partager, à priori, avec *The Reluctant Fundamentalist* un certain rejet de l'islam — ou de l'opposition culturelle et identitaire du monde islamique à l'Occident — comme pierre angulaire des problématiques mondiales du siècle alors naissant. Bruce Robbins exprime ce phénomène d'une autre manière : « *Pattern Recognition* is another 9/11 novel [...] but its worldliness has less to do with terrorism than with the global circulation of commodities »<sup>98</sup>.

Alors que Mohsin Hamid tente d'extraire, dans *The Reluctant Fundamentalist*, la question religieuse du ressentiment né des inégalités inhérentes au système capitaliste mondial, la logique interne de *Pattern Recognition* évacue l'opposition civilisationnelle au profit de la conviction que le système est total. La question du conflit identitaire et de l'extrémisme islamiste, y devient alors, dans une certaine mesure, caduc. Cette approche porte bien sûr à discussion tant elle évacue indiscutablement un aspect important de la psyché américaine de la période, bien que basé sur des stéréotypes et une vision partielle. Le cyberpunk de Gibson et la quête « post-géographique » de son protagoniste dessinent une cartographie de laquelle est exclu le monde arabo-musulman ; une manière pour l'auteur de désigner au lecteur d'autres points névralgiques du système qu'il tente de rendre accessible.

---

<sup>98</sup> Robbins 2011, p. 1105.

## Une vision paradoxale du 11 septembre

Mais ce roman spéculatif sur « un passé récent », pour reprendre la formule de Gibson, n'élude pas la question du 11 septembre. Les références à l'événement y sont à la fois explicites et métaphoriques, et associées à un personnage en particulier, Wingrove Pollard, le père de Cayce, disparu mystérieusement le 11 septembre 2001, alors qu'il se trouvait à New York. Le 11 septembre devient alors l'élément central d'une intrigue secondaire, dans laquelle Cayce est une sorte d'enquêtrice passive des circonstances de la disparition de son père. Le narrateur nous renseigne également sur la propre expérience de Cayce du 11 septembre, alors qu'elle visionne les images des tours s'effondrant, au domicile d'un designer allemand dans le quartier de Soho à New York : « It will be like watching one of her own dreams on television. Some vast and deeply personal insult to any ordinary notion of interiority. An experience outside of culture » (PR 140). Cette réflexion du narrateur est intéressante et problématique à plus d'un titre, mais surtout elle renseigne sur la symbolique et la signification attribuée au 11 septembre dans les références explicites à l'événement. D'une part, et du point de vue de la structure narrative, la spécificité des passages relatifs au 11 septembre et à la disparition du père de Cayce, provient de l'intégration à posteriori de l'événement à une partie déjà existante du manuscrit du roman, comme Gibson l'indique lui-même dans un entretien :

When I came back to the manuscript, and went to my computer and opened the file, about three weeks after Sept. 11, and I saw that my protagonist's back story, that I'd been interrogating and looking for and starting to find, was taking place right then — her memories were of *that autumn* — it hadn't occurred to me until I was looking at the screen that she was there. I had this sense that the back-story world my character had been tentatively inhabiting for me, as I tried to figure out what the hell was wrong with her, had clicked off — it had forked and diverged like Borges' "Garden of Forking Paths." It had become like nothing — what up to that point had been my best attempt at mimesis and embracing the uncut world. And there was some terrible irony in that. But that was completely swept aside by my recognition at that point that my world no longer existed and that the meaning of everything — I felt that just as strongly as I've ever felt anything in my life — the meaning of everything, *ever* that had gone before had to be reconsidered in the light of something that had happened.

At that point I had a choice of abandoning the narrative — it was very clear to me I was just sitting there looking at the screen: I either erase this and go elsewhere, or I go back right now and go back to Page 1 and go back through it, knowing where she came from. I opted to go back and go through it knowing where she came from, and I'm as glad that I did that as I've ever been of any artistic choice, mainly because I don't have to do it again. Mine's done<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> Leonard 2003. Cité dans Philip E Wegner, « Recognizing the Patterns », *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, 38:1 (Winter 2007): p. 195.

La présence explicite — et à posteriori — du 11 septembre dans le roman serait donc le fruit, selon l'auteur, à la fois d'une évidence et d'un impératif quasi éthique, comme semble l'indiquer la dernière phrase elliptique de la citation. Gibson suggère-t-il, par là, la nécessité de fournir un traitement romanesque du 11 septembre ? Et si oui, à qui s'applique cette nécessité ? À tout romancier américain ? Gibson fait part également du paradoxe auquel il fait face après le 11 septembre, entre ce qu'il nomme sa recherche de mimésis et de continuité dans son approche de l'histoire personnelle de Cayce, et la nature disruptive de l'événement qu'il envisage — d'abord inconsciemment — comme l'élément clé de ce passé récent. L'articulation de ce paradoxe semble renseigner sur la perception de l'auteur du 11 septembre. En effet, les propos de Gibson sur l'événement indiquent que l'auteur envisage celui-ci comme un moment de rupture à la fois personnel et historique. En ce sens il semble se rapprocher de réponses plus conservatrices à l'événement analysées au fil de cette étude. Ce que révèle également cet extrait, de façon plus évocatrice encore, c'est que le conservatisme paradoxal de cette notion de rupture s'incarne dans *Pattern Recognition*, de l'aveu même de l'auteur, dans les sections les plus conventionnelles du récit, celles relatives à l'histoire personnelle de Cayce.

Selon la réception du 11 septembre de Gibson, les passages évoquant les attentats sont dotés d'une forte résonance symbolique. La plus illustrative de ces références à l'événement est celle où le narrateur évoque le matin du 11 septembre lorsque Cayce se trouve devant la vitrine d'un antiquaire de Soho et y voit le pétale d'une rose se détacher, ce que la protagoniste interprète, après coup, comme un signe avant-coureur :

Or is it, she considers, simply that the world had gone in such a different direction, in the instant of having seen that petal drop, that nothing really is the same now, and that her expectations of the parameters of how life should feel are simply that, expectations, and increasingly out of line the further she gets from that window in the SoHo Grand. (PR 203)

Ce type de passage occupe esthétiquement une place spécifique dans le roman. La symbolique de la rupture, de l'avant et de l'après, et de la perte d'innocence qui est assimilée à l'effondrement des tours, s'incarne dans le registre le plus personnel du roman, mais aussi le plus conservateur d'un point de vue esthétique. Ce passage l'illustre, les réflexions de Cayce deviennent, dès lors qu'il est question du 11 septembre, brusquement personnelles et privées. Le roman semble changer de registre et la teneur narrative et

formelle de l'extrait cité en rappelle d'autres issus d'œuvres analysées dans le premier chapitre de cette étude consacré à la privatisation et à l'individualisation du discours littéraire sur le 11 septembre<sup>100</sup>. La tonalité de ces passages contraste de façon saisissante avec le contenu socio-économique et géopolitique ainsi qu'avec le style « technologique » du reste du roman. Le 11 septembre apparaît donc, directement ou indirectement, comme un vecteur de sentimentalisme dans le roman.

Il convient alors de se pencher sur le rôle joué par Wingrove Pollard dans le roman, ou plutôt la fonction et la symbolique qui lui sont associées, puisque le personnage, absent du roman, n'est évoqué qu'indirectement. Le lecteur apprend assez tôt que Win est un ancien concepteur de systèmes de sécurité pour les ambassades américaines. Il disparaît le matin du 11 septembre, alors qu'il est en visite à New York pour ses nouvelles activités liées au développement de la sécurité d'événements artistiques. C'est avant tout à travers ses exploits passés que Win est régulièrement évoqué dans le roman ; c'est le cas dès l'introduction du personnage : « His idea of a bed-time story had been the quiet, systematic, and intricately detailed recitation of how he'd finally secured the sewer connections at the Moscow embassy » (PR 46). Le lecteur comprend progressivement que Win est un symbole américain de la guerre froide, comme l'indique Philip E. Wegner :

Win serves in the novel as one of a number of figures of the old cold war world, defined as it was by its struggles between the massive state disciplinary, security, and military apparatuses of the United States, the Soviet Union, and their allies; and, as Cayce will declare upon seeing East Berlin only a "few months after the Wall's fall," by manifest cruelty, not to mention sheer boneheaded stupidity... (PR 280)<sup>101</sup>

Le passage cité par Wegner intervient alors que Cayce arrive à Moscou afin de rencontrer la créatrice, alors encore inconnue, du « film ». Cette arrivée en Russie marque une nouvelle étape dans la découverte d'un espace marchand mondialisé, où les panneaux publicitaires envahissants rappellent, à Cayce, ceux de Londres et Tokyo. Mais elle est aussi l'occasion de se tourner sur le passé particulier du régime soviétique, comme en témoigne la citation de Wegner. Ce que Wegner omet cependant, c'est que Cayce, dans son émoi post-soviétique, trouve un réconfort chez son père et dans ses récits de la République Démocratique d'Allemagne. « Those sons of bitches had been cooking their own books for so long, they

---

<sup>100</sup> Voir plus particulièrement pp. 52-55 de la présente étude.

<sup>101</sup> Wegner 2007, p. 196.

even didn't know it themselves » (PR 280) », déclare Win au sujet des registres de comptes prétendument falsifiés des industries de la RDA.

Ainsi que l'explique Fredric Jameson, la présence de l'épisode « russe » dans le roman indique l'importance de cette puissance sur la cartographie la plus à jour du capitalisme mondial, précisément de par les pratiques mafieuses de l'ère post-soviétique que le roman expose :

Russia now also looms large, but above all in the form of its various Mafias (from all the former Republics), which remind us of the anarchy and violent crime, as well as of the conspirational networks and jobless futures that lurk just beneath the surface of capitalism<sup>102</sup>.

Mais alors que Jameson semble s'accorder avec le constat proposé par Gibson dans le roman, il émet cependant certaines réserves sur la symbolique soviétique que Gibson semble, selon lui, associer à la description de l'espace urbain et du mobilier :

This is probably why Gibson's Russian episode is less interesting: he brings a residual Cold War mentality to this built space, 'as though everything was designed by someone who'd been looking at a picture of a Western hotel room from the eighties, but without ever having seen even one example of the original'<sup>103</sup>.

La spécificité de l'analyse de Jameson ici n'en révèle pas moins la vision générale de Gibson sur la Russie actuelle et le tableau qu'il en dresse. Les résidus de la guerre froide que Gibson identifie dans le simulacre du mobilier russe contemporain, s'inscrivent dans d'autres composantes du roman dont Win Pollard est un élément incontournable. En ce sens, la présence d'un personnage si ancré dans une époque pourtant révolue pose question. Alors que le dénouement de l'intrigue amène des éléments de réponse concernant la disparition de Win, il permet aussi d'apprécier la fonction symbolique que semble assigner Gibson au personnage.

En effet, lors du dîner final en Russie, où se trouvent rassemblés les principaux acteurs de l'intrigue, une attention particulière est portée à Win Pollard, qui malgré son absence, semble avoir joué un rôle dans le déroulement de l'intrigue, à l'insu de Cayce et du lecteur. La surveillance dont est victime Cayce tout au long de l'intrigue par les services de protection du milliardaire russe Andrei Volkov, et de sa nièce, la créatrice du « film », remet

---

<sup>102</sup> Jameson 2003, p. 107.

<sup>103</sup> Jameson 2003, p. 109.

sur le devant de la scène Win Pollard et son action en tant que combattant du pouvoir soviétique durant la guerre froide. Mais cette résurgence apparente des motifs de la guerre froide est désamorcée par la célébration finale du père de Cayce par ses ennemis passés, dont le chef de la sécurité de Voklov se fait ici le porte-voix :

“I wish to offer a toast to Miss Pollard’s father, the late Wingrove Pollard. It is an easy thing, for those of us who remember how it was, to lapse for a moment into old ways of thought, old rivalries. I did that myself, earlier, and now I must apologize for it. Had there not been men like her father, on the side of democracy and the free market, where would we be today? Not here, certainly. [...]

Men like Wingrove Pollard, my friends, through their long and determined defense of freedom, enabled men like Andrei Volkov to come at last to the fore, in free competition with other free men. Without men like Wingrove Pollard, Andrei Volkov might languish today in some prison of the Soviet state. To Wingrove Pollard.” (PR 352-353)

Le triomphe du libéralisme politique et économique à l’échelle mondiale est ici célébré à travers le personnage de Win, mais il l’est, ironiquement, par un des garants de la privatisation sauvage et autoritaire de la Russie post-soviétique. Cette tirade, livrée au lecteur sans intervention du narrateur est pourtant teintée d’une certaine ironie. Wingrove, agent de la « libération » du monde, devient le meilleur allié de l’émergence d’un pouvoir privatisé mais tout aussi autoritaire que le précédent, incarné par Volkov que son chef de la sécurité présente non sans cynisme<sup>104</sup>.

La tirade de Marchwinska-Wyrwal est donc particulièrement instructive quant à la fonction symbolique que Gibson attribue au personnage de Win Pollard — sorte d’agent de la libéralisation du monde — mais elle est également évocatrice, d’une façon certainement moins accessible au lecteur, des processus particuliers conduisant au 11 septembre. En effet, ces propos, et l’ironie qu’ils contiennent, font écho à l’image utilisée par Jameson pour évoquer la « création » d’Oussama Ben Laden, selon lui, avec l’aide des services secrets américains afin de combattre la présence soviétique en Afghanistan<sup>105</sup>. Jameson voit dans le repositionnement ultérieur de Ben Laden contre les États-Unis un cas d’école de renversement dialectique. L’ironie indirecte qui se dégage de l’hommage à Win Pollard est évocatrice d’un renversement d’un type similaire, selon lequel la libéralisation de la société russe conduit à l’émergence d’un capitalisme féroce et mafieux reposant sur l’autorité de l’ancien régime soviétique. Ce que suggère cette délocalisation de l’intrigue en Russie, c’est

---

<sup>104</sup> Voir citation du roman p. 335 de la présente étude.

<sup>105</sup> Voir p. 318 de la présente étude.

une origine commune à ces divers phénomènes — l'interventionnisme américain — permettant ainsi une mise en perspective historique de phénomènes sans liens apparents.

Les ramifications du système capitaliste mondial et les processus historiques conduisant à la domination de celui-ci deviennent alors conscientisés par Cayce qui en fait l'expérience d'une façon étrange toujours lors du dîner :

Cayce looks from Sergei to Marchwinska-Wyrwal to Bigend, then to Parkaboy, feeling much of the recent weirdness of her life shift beneath her, rearranging itself according to a new paradigm of history. Not a comfortable sensation, like Soho crawling on its own accord up Primrose Hill, because it has discovered that it belongs there, and has no other choice. But, as Win had taught her, the actual conspiracy is not so often about us; we are most often the merest cogs in larger plans. (PR 352)

Comme l'analyse Bruce Robbins, ce passage illustre remarquablement les efforts du roman pour relier le personnel aux « réalités impersonnelles » du capitalisme mondial<sup>106</sup>. Ici la réunion des divers acteurs de l'intrigue permet une conceptualisation *in situ* du système mondial dans sa globalité. Mais le recours à l'image de la sécession physique de Soho et l'étrangeté qui s'en dégage est là pour signifier, si ce n'est une version du sublime, la difficulté et l'artificialité qui caractérise cette prise de conscience soudaine et inédite.

Le personnage de Win Pollard incarne donc tout à la fois la figure d'un passé révolu, mais aussi celle de l'avènement du système mondial actuel. Ainsi, ce que décrit le roman, par l'intermédiaire de ce personnage absent, c'est non seulement une cartographie élargie mais aussi un processus historique plus ample. Il semble donc incarner à la fois la rupture et la continuité. Et cette ambiguïté colore également la perception du 11 septembre qui est associée au personnage, comme l'exprime un autre extrait évocateur :

Her mother had once said that when the second plane hit, Win's chagrin, his personal and professional mortification at this having happened, at the perimeter having been so easily, so terribly breached, would have been such that he might simply have ceased, in protest, to exist. She doesn't believe it, but now she finds it makes her smile. (PR 362)

Le conservatisme du personnage de Win et la perception du 11 septembre qui lui est ici attribuée de façon imagée et hyperbolique, n'est pas entièrement rejetée par Cayce, qui bien qu'incrédule face à cette version des faits, n'en demeure pas moins attendrie, comme

---

<sup>106</sup> Voir Robbins 2011 : « *Pattern Recognition* [...] makes quite an extraordinary effort to suture personal experience and the impersonal realities of global capital » (p. 1104).

le suggère ce sourire équivoque. Cette absence de distanciation politique et affective de Cayce envers la figure paternelle confère ainsi au texte un certain conservatisme qui, dans la texture émotionnelle des passages dédiés à Win Pollard et au 11 septembre, se traduit aussi formellement.

Il semble donc que le roman présente, sinon des contradictions, des perspectives paradoxales sur les processus conduisant au 11 septembre et la réception de l'événement chez les personnages. Il convient alors de se pencher plus particulièrement sur le personnage de Cayce et sur la résolution de l'intrigue pour trouver un éclairage sur les dynamiques en apparence contradictoires du roman — qui historicisent, d'une part, les processus mondiaux représentés, et invoquent, d'autre part, le 11 septembre comme un moment de rupture inenvisageable.

### **Engagement et « post-ironie »**

Dans sa lecture de *Pattern Recognition*, Lee Konstantinou suggère, à la différence de Fredric Jameson, que la découverte d'un système capitaliste mondial et totalisant, et des déséquilibres qui le sous-tendent, ne conduit pas nécessairement à l'engagement du protagoniste contre ce système :

First, receiving more information with our commodities — even as sense perception — guarantees nothing: being aware of human suffering does not imply a politics [...] and does nothing to guarantee how consumers will value consumption. Cayce is, after all, acutely aware of her complicity in processes of neoliberal globalization — her allergy being the most obvious source of this awareness — but she does not quit her job as a coolhunter<sup>107</sup>.

Cet argument est précisé un peu plus loin dans l'article :

To be a coolhunter, for Gibson, is not necessarily to have a particular politics (to be for or against the market) but to cultivate a certain aesthetic relationship to one's object world as a (possible) precursor for action. Those who aspire to be cartographers of a postgeographic world cannot, of course, know in advance how their maps will be used. Perhaps more to the point, if they demanded that their maps be hardwired into us as logical imperatives or sense perceptions, such cartographers would not be proposing a form of ethics or politics. An ethics or politics has force, I think, only in the context of meaningful choice<sup>108</sup>.

---

<sup>107</sup> Konstantinou 2009, p. 89.

<sup>108</sup> Konstantinou 2009, p. 95.



L'argument proposé ici par Konstantinou se démarque ainsi du concept de cartographie cognitive tel qu'il est initialement envisagé par Jameson, au sens où, selon Konstantinou, la production d'une cartographie du système mondial n'implique pas une prise de position éthique ou politique<sup>109</sup>. En ce sens, la question de l'engagement que soulève ici Konstantinou s'avère particulièrement cruciale à la lecture de *Pattern Recognition*. Comme le souligne le critique, si Cayce subit la contrepartie physique de son investissement dans le circuit de production néolibéral, ceci n'entraîne ni une distanciation, ni une prise de position du protagoniste.

Cette absence d'engagement se révèle pleinement lors du dénouement de l'intrigue, alors que la révélation des multiples ressorts du complot ne produit pas la réaction escomptée chez Cayce, à savoir un désengagement de ses fonctions pour Blue Ant. Gibson offre alors une résolution pour le moins surprenante. Tout d'abord, Cayce est mystérieusement guérie de ses allergies :

She still has the iBook but never uses it for mail. She keeps it under the hotel bed, along with the Louis Vuitton attaché, which, though she'd never buy or carry one, now causes her no discomfort at all. Nor had a section full of Tommy in Galleries Lafayette the week before, and even the Michelin Man now registers as neutral. She wonders whether this change, whatever it is, will affect her ability to know whether or not a given trademark will work, but there's no way to test that, short of going back to work, which she's in no hurry to do. (PR 366)<sup>110</sup>

Si la mystérieuse guérison de Cayce apparaît alors très improbable au lecteur, ses préoccupations d'ordre professionnel indique son intention, alors que le roman se clôt, de demeurer « à l'intérieur » du système. Comme l'indique Bruce Robbins, cet épilogue improbable doit être mis en relation avec la résolution émotionnelle du roman, dans laquelle

---

<sup>109</sup> Sur la question de l'éthique, voir p. 65 de la présente étude.

<sup>110</sup> Sur l'omniprésence des noms de marques dans le texte, Jameson et Konstantinou offrent des interprétations relativement distinctes. Jameson l'assimile à un « name-dropping », terme aux connotations souvent négatives qui consiste à citer des personnes ou des institutions connues, pour impressionner. Jameson reconnaît être quelque peu désarçonné face à l'avalanche de noms de marques : « I have no idea whether all these items actually exist but [...] it is clear that the references “work”, whether or not you know that the product is real or has been made up by Gibson. What is also clear is that the names being dropped are brand names, whose very dynamic conveys both instant obsolescence and the global provenance and neo-exoticism of the world market today in time and space » (Jameson 2003, p. 108). Konstantinou pousse la réflexion plus loin et envisage même le « coolhunter » comme une disposition herméneutique et pour qui ces références sont porteuses de sens. Ainsi, l'abondance des noms de marques ou de produits dans le roman ne doit pas être interprétée comme une forme d'allégorie : « [Brand names] do not stand *in for* or *refer to* the world system or consumerism or even late capitalism, but rather are its *real products*, pieces of intellectual property, reproducing themselves again in textual forms on Gibson's pages » (Konstantinou 2009, p. 86).

Andrei Volkov, mais aussi Hubertus Bigend, dans une moindre mesure, se révèlent des figures paternelles de substitution<sup>111</sup> :

Like many heroes of romance before her, Cayce discovers that the “villain” of her story, tracked and struggled against for many pages, is not a villain after all; he is nothing but a surrogate father — a ruthless capitalist who is also, where it matters, deeply nurturing, both of her and of those she has come to love. The global capitalist system that seemed to generate and explain her aversions — and in *Pattern Recognition* the system is shown in its full-lagged globality — turns out after all to be not worth opposing<sup>112</sup>.

Pour Robbins, si la guérison de Cayce apparaît infondée, sa mise en relation avec la découverte des circonstances de la mort de son père jette un éclairage différent sur la résolution du roman :

The cure becomes more understandable still when one considers that her discovery of the authorship of the footage (the collateral damage produced by a bombing) coincides with the discovery that her actual father, missing since 9/11, was a victim of the geopolitical explosions of that day. Perhaps Gibson’s provisional truce with consumer capitalism owes something to the “with us or against us” logic of the post-9/11 years, when consumerism might suddenly look to some westerners like a relatively defensible version of themselves<sup>113</sup>.

À la lecture de l’extrait de la fin du roman cité à la page précédente, la trêve de Cayce avec les marques ou enseignes omniprésentes autour d’elle est explicite. Robbins sous-entend, d’une part, qu’au niveau de l’intrigue, la guérison de Cayce serait liée indirectement à l’irruption du 11 septembre, ou plutôt à l’assimilation de la disparition de son père à ce moment de basculement géopolitique. Ce que suggère surtout cette proposition, c’est que les conséquences du 11 septembre, du côté américain, ne conduisent pas à une remise en question d’un modèle politique et économique, mais plutôt au renforcement de ses fondements. Robbins fait référence non seulement à la logique du « avec nous ou contre nous », et au discours fondateur de Georges W. Bush<sup>114</sup>, mais également aux préconisations de Bush pour le maintien d’un mode de vie inchangé à la suite des attentats : « This great nation will never be intimidated. People are going about their daily lives, working and shopping and playing, worshiping at churches and synagogues and mosques, going to movies

---

<sup>111</sup> Pour une autre version de figures paternelles de substitution — cette fois en tant que soumission au pouvoir politique —, voir pp. 80-86 de la présente étude.

<sup>112</sup> Bruce Robbins, « Introduction », *boundary 2*, 36:2 (Summer 2009): p. 7.

<sup>113</sup> Robbins 2009b, p. 7.

<sup>114</sup> Voir p. 175 de la présente étude.

and to baseball games »<sup>115</sup>. Ces propos de Bush furent souvent assimilés à des exhortations à la consommation par ses opposants, si bien que le slogan « go shopping », attribué à tort à l'ancien président, fut repris pour critiquer la réponse politique au 11 septembre, notamment dans plusieurs éditoriaux du *New York Times*<sup>116</sup>. Mais au delà de la réalité des propos de Bush, et en dépit des nombreuses attaques que suscitèrent ces incitations plus ou moins avérées, la défense d'un modèle économique de consommation semble avoir indéniablement accompagné, ainsi que le suggère Robbins, les années Bush et leur patriotisme exacerbé.

Ainsi, la représentation d'un processus similaire — la découverte d'un système capitaliste mondial et de la souffrance qu'il génère — conduit *Pattern Recognition* et *The Reluctant Fundamentalist* vers deux types de résolutions bien distincts. Alors que le 11 septembre est un catalyseur dans le repositionnement politique de Changez dans *The Reluctant Fundamentalist*, l'événement suspend, dans *Pattern Recognition*, le désengagement de Cayce du système et de la machination dont elle est victime, que le lecteur est en droit d'attendre à la fin du roman.

Alors quelles conclusions faut-il tirer de cet écart dans la résolution d'intrigues offrant pourtant des similitudes certes plus thématiques qu'esthétiques ? La question de l'origine des auteurs et du contexte d'émergence respectif des œuvres se pose dès lors avec évidence. Alors que la situation particulière de Mohsin Hamid — ses origines pakistanaises et son expérience américaine — teinte la trajectoire du narrateur-protagoniste, sa lutte contre la politique étrangère américaine mais aussi son désengagement du système capitaliste mondial, la position de William Gibson est tout autre. Si *Pattern Recognition* fait preuve d'ambitions esthétiques pour relier le personnel au système totalisant, l'irruption du 11 septembre — dans le processus même de l'écriture du roman — remet en question la trajectoire du roman et la relation du protagoniste au complot dont il est victime. Gibson semble donc suspendre en partie — ou provisoirement, selon Robbins — la critique sociale et politique que le roman laisse par ailleurs entrevoir. Le conservatisme des passages évoquant le 11 septembre et la figure paternelle, sur un mode sentimental et autour de la

---

<sup>115</sup> Voir le discours de George W. Bush sur la sécurité nationale prononcé à Atlanta en novembre 2001. « Text: President Bush on Homeland Security », *The Washington Post*, 8 November 2001, <[http://www.washingtonpost.com/wp-srv/nation/specials/attacked/transcripts/bushtext\\_110801.html](http://www.washingtonpost.com/wp-srv/nation/specials/attacked/transcripts/bushtext_110801.html)>.

<sup>116</sup> Voir par exemple Ronald Spier, « Confusion in America: Try clearer thinking about "terrorists" », *The New York Times*, 14 January 2003, <[http://www.nytimes.com/2003/01/14/opinion/14iht-edspiers\\_ed3\\_.html](http://www.nytimes.com/2003/01/14/opinion/14iht-edspiers_ed3_.html)>.

symbolique de la rupture et de la fin d'un monde, contrastent ainsi avec le sens accru de causalité et de totalité que le roman développe dans son récit principal. Sur cet aspect, *Pattern Recognition* offre ainsi un exemple notable de résistance idéologique qui semble frapper les romanciers dans leur réception du 11 septembre et qui révèle à l'échelle du texte des dynamiques divergentes. En dépit des ambitions géopolitiques de Gibson, l'événement demeure dans *Pattern Recognition* inenvisageable.

D'autre part, le conservatisme politique identifiable dans le roman semble être inextricablement lié à la figure du « coolhunter » et, par extension, à la question de l'ironie. Comme nous l'avons évoqué, Lee Konstantinou distingue le processus de cartographie du système capitaliste mondial à l'œuvre dans le roman, d'une prise de position politique et éthique contre ce système<sup>117</sup>. Or, pour Konstantinou, cette distinction est essentielle car elle permet de prendre en compte la nature particulière du « coolhunter », une figure, selon lui, à mi-chemin entre l'interprète de phénomènes culturels et le consommateur, qui semble particulièrement évocatrice de l'époque dans laquelle paraît le roman, et que Konstantinou, dans la définition suivante, qualifie de post-ironique :

This is, in the end, why I would call the coolhunter a postironic figure: because she simultaneously must understand cultural meanings and critically distance herself from these meanings, entertaining a kind of schizoid relationship to the concept of authenticity. To be postironic in this sense is to be both a producer and consumer of culture, something like a professional shopper. If this seems like a somewhat weak position from which to critique oppression and overturn class hierarchies, that is because it is. The coolhunter, whatever else she is, has not been put forward here as a substitute for other sorts of political action figure. Being a coolhunter does nothing, on its own, to shut down sweatshops or to redistribute wealth more justly or to reduce greenhouse emissions or even, in the end, to price goods correctly. At her best, the coolhunter sensitizes herself to the global networks of causality and determination that she finds herself within, not an insignificant task, turning these into an aesthetic<sup>118</sup>.

Le statut de Cayce lui permettrait donc d'identifier les réseaux mondiaux dans lesquels elle se trouve sans que cela suscite, chez elle, un positionnement face aux inégalités qu'elle est en mesure de percevoir<sup>119</sup>. Que la question du non-engagement de Cayce soit liée à son statut socioprofessionnel et que ce statut soit qualifié de post-ironique semble particulièrement à propos dans une période où, comme l'indique Robbins, l'économie de

---

<sup>117</sup> Voir p. 345 de la présente étude.

<sup>118</sup> Konstantinou 2009, pp. 96-97.

<sup>119</sup> Voir p. 331 de la présente étude.

marché et la consommation sont perçues — malgré les critiques et railleries — comme un modèle à défendre.

Cette notion de post-ironie semble en appeler une autre, dont elle est en un sens indissociable, mais qu'il convient cependant de distinguer. Peu après le 11 septembre, la fin de l'ironie fut proclamée par de nombreux commentateurs des médias généralistes américains, aux tendances conservatrices et chauvines. Un appel à l'abolition de l'ironie sur lequel David Beers dans *Salon* ironisait avec la formule suivante : « Wipe that smirk off your face, young ironist, while terrorists are attacking us! »<sup>120</sup>. Selon Beers, l'ironie telle quelle est perçue alors est une forme de relativisme moral et de détachement, que le 11 septembre, pour ces commentateurs, vient balayer. C'est le mérite qu'attribue ainsi Richard Rosenblatt à l'événement quelques jours seulement après les attentats :

One good thing could come from this horror: it could spell the end of the age of irony. For some 30 years — roughly as long as the Twin Towers were upright — the good folks in charge of America's intellectual life have insisted that nothing was to be believed in or taken seriously. Nothing was real. With a giggle and a smirk, our chattering classes — our columnists and pop culture makers — declared that detachment and personal whimsy were the necessary tools for an oh-so-cool life<sup>121</sup>.

Le ton péremptoire de ces propos précipités fut régulièrement raillé depuis leur parution. Mais la lecture de Lee Konstantinou de *Pattern Recognition* semble indiquer que quelque chose de ces proclamations s'est vérifié dans la période de l'après-11 septembre. La corrélation entre un patriotisme renouvelé et l'abolition prétendue de l'ironie ne s'incarne pas directement, chez Gibson, dans le simple constat de la catastrophe intervenue et de la souffrance humaine et morale qui lui fait suite, mais dans le rapport complexe à l'authenticité que Cayce entretient dans le roman à travers sa fonction de « coolhunter ».

L'absence d'engagement, ou peut-être simplement de positionnement, envers le réseau mondial capitaliste que l'intrigue révèle serait donc due à l'irruption du 11 septembre et à la « trêve » que celle-ci semble occasionner avec l'économie de marché en tant que modèle américain ou occidental à défendre. Le voile levé sur le système capitaliste mondial

---

<sup>120</sup> David Beers, « Irony is Dead! Long Live Irony! », *Salon*, 25 September 2001, <[http://www.salon.com/2001/09/25/irony\\_lives/](http://www.salon.com/2001/09/25/irony_lives/)>.

<sup>121</sup> Roger Rosenblatt, « The Age of Irony Comes to an End », *Time Magazine*, 24 September 2001, <<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1000893,00.html>>.

constituerait donc les prémisses d'une critique mais cette critique serait suspendue selon le contexte géopolitique dans lequel le système est révélé dans sa totalité.

Le sens que Konstantinou semble assigner à la notion de post-ironie dans le roman est celui d'une absence d'engagement et même d'une certaine connivence avec les termes du système capitaliste mondial que le roman rend par ailleurs visible. La figure post-ironique au sens où Konstantinou l'entend — et peut-être également Gibson — se rapprocherait donc plus du consumérisme averti que d'un rejet des termes même de cette consommation. En ce sens, les célébrations de la fin de l'âge de l'ironie au lendemain du 11 septembre, souvent teintées de patriotisme, ne se trouvent pas fondamentalement éloignées de la résolution du roman, et de la réconciliation — peut-être provisoire — de Cayce avec l'économie de marché dont elle est à la fois un rouage essentiel et une victime collatérale.

Cette version de la fin d'âge de l'ironie ou d'une post-ironie nous emmène vers la dernière étape de cette étude, et la lecture d'un roman emblématique de la fin des années deux mille de par ses ambitions mais aussi son succès critique et populaire. Si *Freedom* de Jonathan Franzen peut-être lu comme un roman post-ironique, la signification que l'auteur semble attacher à ce nouveau stade du roman américain se révèle cependant bien distincte de l'élan patriotique et consumériste donné au lendemain du 11 septembre. De par l'ampleur du roman, mais aussi la propension de son auteur à théoriser sur son art, l'œuvre de Jonathan Franzen est propulsée dans la catégorie du « grand roman américain ». Davantage une formule critique qu'un véritable concept théorique, cette appellation dissimule, comme nous allons le voir à présent, d'autres considérations génériques et esthétiques dont l'articulation, dans cette période de l'après-11 septembre, s'avère déterminante non seulement quant à l'appréciation de la période écoulée depuis l'événement mais aussi quant aux ambitions du roman américain contemporain.

## II. Le « grand roman américain » après le 11 septembre : *Freedom* de Jonathan Franzen

La dernière étape de notre étude, consacrée au roman de Jonathan Franzen, *Freedom*, peut être envisagée comme une synthèse des différentes problématiques abordées au fil de notre argumentation. Qu'il s'agisse de la tension entre sphère privée et sphère publique, de l'individualisation de l'événement dans le discours médiatique, mais aussi de la difficulté pour le lecteur moyen d'accéder à la portée de l'interventionnisme américain exacerbé après le 11 septembre et aux ramifications du capitalisme mondial, tous ces enjeux se trouvent, en quelque sorte, condensés dans le roman de Franzen, qui tente de leur apporter une synthèse thématique et esthétique. Il convient de préciser que *Freedom* n'aborde pas le 11 septembre — ni même ses conséquences directes — frontalement. Son approche de l'événement est plus oblique, bien que non évasive. Franzen s'est régulièrement exprimé sur son faible intérêt pour une littérature s'attaquant directement au 11 septembre. À la sortie de *Freedom*, l'auteur exprime sa satisfaction d'avoir fait le choix de ne pas avoir tenté d'écrire un roman sur l'événement : « In some respects, it was good fortune for me that I wasn't trying to wrestle with 9/11 as it was being so over-wrestled with in the media »<sup>122</sup>. Cette volonté de se distinguer de la sphère médiatique et du fonctionnement politique est régulièrement mise en avant par l'auteur. Franzen évoque, en ce sens, le projet d'un roman politique, situé dans le microcosme de Washington DC, dont il justifie l'abandon dans les termes suivants :

The problem is that politics itself, like baseball and rock and roll, has such a powerful narrative force in America that you feel like Flannery O'Connor paddling in her rowboat next to the ocean liner of Faulkner. It's all but impossible for any novelist nowadays to compete with the omnipresent narrative we get now [...]. To try to invent into that cultural climate system is like going out in a rowboat in a hurricane. Forget about it<sup>123</sup>.

---

<sup>122</sup> Guy Raz, « Jonathan Franzen Takes the Long Road to "Freedom" », *National Public Radio*, 10 September 2010. <<http://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=129799680>>.

<sup>123</sup> Christopher Connery, « The Liberal Form: An Interview with Jonathan Franzen », *boundary 2*, 36:2 (Summer 2009): p. 50.

Bien que formulé dans des termes similaires, le désintérêt apparent de Franzen pour le 11 septembre, peut trouver sa source, de la même manière, dans la puissance narrative que le traitement médiatique de l'événement lui confère quasi instantanément<sup>124</sup>. Ainsi, plutôt que de sortir sa « barque » durant la tempête médiatique du 11 septembre, Franzen a délibérément opté pour une perspective plus large temporellement — le récit principal de *Freedom* se déroule durant les deux mandats de l'administration Bush — mais aussi thématiquement — l'auteur répète à l'envie son souhait de ne pas écrire une fiction simplement « illustrative » d'une réalité sociale ou d'un climat médiatique. L'auteur indique ainsi le repositionnement que constitua pour lui l'écriture de *The Corrections*<sup>125</sup>, son roman précédent :

But the thing I abandoned, the two hundred pages of *The Corrections* that I abandoned, was essentially an illustrative work. And I couldn't smoke enough cigarettes in a day to interest myself in using a novel to illustrate points I already understood very well. [...] Sure, when there were no other media to do the job, it was useful for Zola and Sinclair to broadcast important social info and dramatize it and make it accessible to a bourgeois readership. But TV can do that now, and so the purely social novel has pretty much shriveled up and died<sup>126</sup>.

Ainsi le désintérêt de Franzen pour la « réalité » du 11 septembre nous oriente rapidement vers les conceptions de l'auteur de son art. S'il semble ici se détourner du roman social, nous allons voir que sa conception du roman s'avèrent plus complexes. C'est vers ces considérations et leur diffusion dans le discours critique qu'il convient de se tourner en premier lieu.

## **Autodéfinition et canonisation**

Le titre de cette partie consacrée à l'étude de *Freedom* est une référence directe à la célèbre couverture du magazine *Time* sur laquelle figure Jonathan Franzen accompagné du titre « Great American Novelist », au moment de la sortie de *Freedom* aux États-Unis<sup>127</sup>. Le titre dissimule aussi une volonté moins évidente de théoriser sur l'art de Franzen dans

---

<sup>124</sup> Voir pp. 85-86 de la présente étude.

<sup>125</sup> New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001.

<sup>126</sup> Connery 2009, p. 43.

<sup>127</sup> Voir p. 285 de la présente étude.



*Freedom* et plus particulièrement dans le contexte de cette étude sur la fiction américaine de l'après-11 septembre. Cette ambition de théoriser sur le roman à la lumière de cette référence à un magazine généraliste ne semble pas aller de soi. La formule « grand roman américain », ou dans ce cas « grand romancier américain », indicatrice par ailleurs de la quasi unanimité dont semble faire preuve Franzen dans le paysage littéraire américain, relève en effet souvent d'une étiquette critique préconçu dont les enjeux ne sont jamais vraiment discutés. Tim Parks, sur le blog de *The New York Review of Books* relève, non sans ironie, la terminologie utilisée dans la presse américaine pour qualifier *Freedom* :

At a loss to understand this enthusiasm (I found the novel hard going), I checked out the *New York Times Book Review* where Sam Tanenhaus canonizes the novel in his first sentence; it is "a masterpiece of American fiction." Interesting here is the word "American." To be a masterpiece of American fiction is to have hit the top<sup>128</sup>.

Ces poncifs critiques emmènent, pour Parks, des questions plus larges, comme celle de la spécificité de la fiction américaine dans un contexte mondial. Par ailleurs, le critique questionne la valeur que Tanenhaus attribue à la nature quasi encyclopédique des références culturelles dans le roman : « Tanenhaus then quickly explains Franzen's achievement, which is to gather up "every fresh datum of our shared millennial life" »<sup>129</sup>. Cette volonté d'« archiver », en quelque sorte, la contemporanéité américaine est en effet cruciale dans l'œuvre de Franzen, et si elle semble précipiter la canonisation de son œuvre parmi les critiques, elle fait aussi l'objet d'une âpre réflexion de l'auteur lui-même qu'il a rendu publique à de nombreuses reprises, comme nous allons le voir à présent.

En 1996, Franzen publie dans le magazine *Harper's* un long article intitulé « Perchance to Dream »<sup>130</sup>, dans lequel il propose d'articuler les problématiques qui s'offrent à lui en tant que romancier américain de la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Si Franzen y évoque sa dépression, qu'il associe, entre autre, à l'avènement de l'ère technologique et du triomphe de la culture de masse, l'article offre également une réflexion approfondie sur la signification de l'art romanesque dans cette période. Franzen se débat notamment avec la catégorie du

---

<sup>128</sup> Tim Parks, « Franzen's Ugly Americans Abroad », *The New York Review of Books* (blog), 11 May 2011, <<http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2011/may/11/franzens-ugly-americans-abroad/>>.

<sup>129</sup> Voir Sam Tanenhaus, « Peace and War », *New York Times Book Review*, 19 August 2010, <<http://www.nytimes.com/2010/08/29/books/review/Tanenhaus-t.html>>.

<sup>130</sup> Une version actualisée de cet article fut publiée sous le titre « Why Bother? » dans le recueil d'essais intitulé *How to Be Alone* (voir p. 76 de la présente étude). Les références à l'article, dans cette partie, se feront par rapport à sa première version parue dans *Harper's*.

roman social — qu'il associe à la tradition héritée de romanciers tels que William Dean Howells ou Upton Sinclair. Franzen évoque l'obsolescence apparente de l'art de ces auteurs, et leur fonction d'éducation sociale, dans une ère dominée par les médias technologiques. Franzen écrit ainsi :

A century ago, the novel was still the preeminent medium of social instruction. A new book by William Dean Howells was anticipated with the kind of fever that today a new Pearl Jam inspires. The big obvious reason that the social novel has become so scarce is that modern technologies do a better job of social instruction. Television, radio and photographs are vivid, instantaneous media<sup>131</sup>.

L'article n'a pas, cependant, pour finalité de constater ou de déplorer la supériorité de la technologie sur l'écrit comme mode privilégié d'instruction des masses. Les inquiétudes de Franzen sont plus subtilement liées à la question du genre et des ambitions romanesques. En plus de la catégorie du roman social, Franzen fait également allusion à ce qu'il nomme le « roman sérieux » : « The institution of writing and reading serious novels is like a grand old Middle American city gutted and drained by superhighways »<sup>132</sup>. Si les catégories « roman social » et « roman sérieux » apparaissent de prime abord interchangeables, il semble que Franzen n'entende pas la même chose lorsqu'il évoque l'un et l'autre — le panthéon qu'il associe à ce dernier (Updike, Toni Morrison, ou Edith Wharton) en est indicatif. De l'aveu du romancier lui-même dans l'introduction à la version révisée de l'article, la logique de « *Perchance to Dream* » paraît parfois confuse ou contradictoire. Car d'un côté, Franzen semble y déclarer la mort ou la désuétude du roman social, tout en faisant l'éloge — souvent indirect — du roman « sérieux ». L'articulation de ce paradoxe nourrit pourtant le projet esthétique de Franzen qu'il ne cesse depuis lors de réaffirmer et de préciser. En effet, la logique dissimulée derrière cette opposition est celle d'une distinction entre la dimension purement illustrative d'un type de roman social et les ambitions esthétiques de ce qu'il considère le roman « sérieux ».

Franzen revient sur cette distinction dans l'entretien qu'il accorde à Christopher Connery de la revue *boundary 2* en 2009 :

---

<sup>131</sup> Franzen 1996, p. 41.

<sup>132</sup> Franzen 1996, p. 39.

[...] it's hard for me not to let my sadness about the decline of the social novel affect my judgments of the culture as a whole. There's no question that the ambitious program of Proust, Dickens, Tolstoy, Trollope is simply not present in the same way anymore. It's been transferred to a nonliterary realm, and this is a big loss because the novel is the greatest art form when it comes to forging a connection between the intensely interior and personal and the larger social reality<sup>133</sup>.

Franzen suggère ici la supériorité du roman comme forme capable de rendre compte de l'indissociabilité du personnel et du social. Mais cette affirmation se fait précisément au nom du rejet d'une fiction « illustrative », comme évoqué plus haut. La difficulté d'articuler une distinction entre ces deux états du roman est également visible sur la question de la représentation de la période contemporaine. Franzen décrit la difficile entreprise de confronter l'inauthenticité de la culture contemporaine et d'en rendre compte de façon authentique. C'est la tâche qu'il semble assigner au roman « sérieux » contemporain, mais qui suscite par ailleurs chez lui une forme de duplicité quasi irréconciliable alors qu'il entreprend l'écriture de *The Corrections*, ainsi qu'il l'évoque dans « Perchance to Dream » :

At the heart of my despair about the novel had been a conflict between my feeling that I should Address the Culture and Bring News to the Mainstream, and my desire to write about the things closest to me, to lose myself in the characters and locales I loved<sup>134</sup>.

Ce conflit, Franzen en rend compte d'une manière différente lorsqu'il évoque plus directement le processus d'écriture de *The Corrections* :

When I got back to writing fiction I thought my problem might be that I hadn't gathered enough. But the problem manifested itself as just the opposite: an overload. I was torturing the story, stretching it to accommodate ever more of those things-in-the-world that impinge on the enterprise of fiction writing<sup>135</sup>.

Ce processus à la fois ambitieux et tortueux, Franzen y revient dans l'entretien accordé à *boundary 2*, dans lequel il évoque les matériaux abandonnés dans l'écriture du roman, et le tournant esthétique qu'a constitué, selon lui, cet abandon :

What I was trying to do after *Strong Motion* was preposterously ambitious. Every story that had upset me in the *New York Times* in the previous five years had engendered yet another strand of plot, until it just became absurd. It was a literal *reductio ad absurdum*. If you really are going

---

<sup>133</sup> Connery 2009, p. 33.

<sup>134</sup> Franzen 1996, p. 54.

<sup>135</sup> Franzen 1996, p. 40.

to mirror social reality, well, then, as Borges might ask, what better mirror could there be than the thing itself? It became clear that what I needed was not an encyclopedia of the world's ills but a story that was an adventure and a mystery and an anguish to me personally. Maybe you don't see that much of a difference in *The Corrections*, but that was the book where I began to feel really entitled to write. I'd always felt this lingering responsibility to do something else<sup>136</sup>.

L'anxiété d'une fiction purement illustrative qu'évoque ici Franzen, et le repositionnement esthétique que semble avoir constitué l'écriture de *The Corrections*, ne semble concerner de prime abord que l'art du romancier, mais ces réflexions se situent dans une discussion plus large sur l'état de la fiction contemporaine — américaine ou anglophone, plus généralement — et ses ambitions.

À la sortie de *The Corrections*, cette discussion est nourrie par la critique du roman de James Wood qui accueille celui-ci avec un certain soulagement. Des ambitions « sociales » ou « culturelles » de Franzen, Wood écrit qu'elles constituent un « deLilloisme adouci », une comparaison apparemment hasardeuse, tant l'esthétique de Franzen semble éloignée de celle de DeLillo, mais que le critique précise de la manière suivante :

What is retained from DeLillo is the tentacular ambition, the effort to pin down an entire writhing culture. [...] But against this he [Franzen] has politely implied that *Underworld*, DeLillo's most ambitious novel of cultural critique, is weakened by its total lack of characterological depth, and his new novel imagines itself as a correction of DeLillo in favor of the human<sup>137</sup>.

Wood se réjouit alors d'avoir trouvé un allié de poids dans sa promotion d'une fiction de l'émotion qu'il oppose à une fiction de l'information, caractéristique, selon lui, du roman contemporain :

This is welcome. More than welcome, it is an urgent task of contemporary American fiction, whose characteristic products are books of great self-consciousness with no selves in them; curiously arrested books that know a thousand different things — the recipe for the best Indonesian fish curry! the sonics of the trombone! the drug market in Detroit! the history of strip cartoons! — but do not know a single human being<sup>138</sup>.

---

<sup>136</sup> Connery 2009, p. 43.

<sup>137</sup> James Wood, « Abhorring a Vacuum », *The New Republic*, 15 October 2001, <<http://www.newrepublic.com/article/books-and-arts/76988/abhorring-vacuum>>.

<sup>138</sup> Wood 2001.

Il s'agit là de l'argument classique de James Wood, tel qu'il l'a développé dans sa célèbre critique du roman de Zadie Smith, *White Teeth*<sup>139</sup>. Wood y dénonce un courant de la fiction contemporaine réaliste pour lequel la quantité d'informations fournies au lecteur semble prévaloir sur les émotions véhiculées, ou comme l'exprime Bruce Robbins, résumant l'argument du critique : « we get *information* about how we are all connected, but we don't get to *feel* those connections »<sup>140</sup>. Bien que Franzen ne soit qu'un allié partiel de Wood, les aspects du roman prisés par le critique semblent dès lors évidents :

[...] there is also considerable grace and power; and these qualities appear most reliably when Franzen is cleaving to the human, when he is laying bare the clogged dynamics of his fictional family, the Lamberts. [...] I mean that Franzen is at his finest when being ambitious and even theoretical about the soul, when he is examining consciousness and finding, willy-nilly, that consciousness is the true Stendhalian mirror, reflecting helplessly the random of the age<sup>141</sup>.

Il n'échappera pas au lecteur que l'ambition que James Wood assigne à l'art romanesque se situe davantage dans l'émotion — ou la complexité de ce qu'il nomme ici « l'âme » des personnages — que dans l'exploration des paramètres sociaux ou culturels. Mais Wood n'élude pas le versant social de l'œuvre de Franzen. Et son analyse de l'essai « Perchance to Dream », précédant bien sûr la publication de *The Corrections*, se révèle assez juste, même si les conclusions implicites que semble en tirer Wood prêtent à discussion :

Franzen has so lengthily lamented the impossibility of producing the social novel that he seems, really, to be longing for its renewed possibility. He appears to be disillusioned only with the possibility of the social novel, not with its desirability, he is still in love with it<sup>142</sup>.

Là encore, le lecteur comprend aisément, que le désir secret, chez Franzen, d'un roman social renouvelé — identifié à juste titre par Wood — n'est certainement pas partagé par le critique, comme l'indique Christopher Connery à Franzen : « James Wood sees any remnants of the social novel as defects »<sup>143</sup>. Une lecture plus pertinente de ce conflit interne qui semble animer Franzen sur la question du roman social se situe, comme le suggère Bruce

---

<sup>139</sup> New York: Random House, 2000. Voir James Wood, « Human, All Too Inhuman », *The New Republic*, 24 July 2000, <<http://www.newrepublic.com/article/books-and-arts/human-all-too-inhuman>>.

<sup>140</sup> Robbins 2009a, p. 94.

<sup>141</sup> Wood 2000.

<sup>142</sup> Wood 2000.

<sup>143</sup> Connery 2009, p. 43.

Robbins, au niveau dialectique. Avant la publication de *Freedom*, Robbins écrit ainsi au sujet des ambitions délaissées du romancier :

These great expectations have since been replaced by lost illusions. The plotline is both traditional enough and still potent enough to push its way, one hopes, into one of his novels to come. Its potency results from the paradox that the expectations, canceled rather than merely abolished, are also dialectically preserved and sustained<sup>144</sup>.

Notre lecture à venir du dernier roman de Franzen — encore non publié lorsque Robbins écrit ces lignes — nous permettra d'évaluer dans quelle mesure ces ambitions sociales et politiques sont effectivement préservées, et ce dans le contexte brûlant de l'après-11 septembre et des années Bush auquel le roman nous donne un accès privilégié.

Une alternative plus spécifique à la formule utilisée pour le titre de cette section pourrait être celle de « grand roman ambitieux », pour faire référence à la catégorie romanesque — « Big, ambitious novel » — utilisée par Wood pour classer *White Teeth*. Cette catégorie semble être relativement interchangeable, selon Wood, avec le courant de « réalisme hystérique » que le critique tente de définir dans le même article. Wood dénonce, dans ce courant, ce qu'il identifie comme une outrance narrative, où les éléments de l'intrigue sont démultipliés au détriment d'une caractérisation complexe et de l'expression d'émotions. Wood définit ce « réalisme hystérique » dans les termes suivants : « Storytelling has become a kind of grammar in these novels; it is how they structure and drive themselves on. The conventions of realism are not being abolished but, on the contrary, exhausted, and overworked »<sup>145</sup>. Pour Wood, la contrepartie formelle de cet accent portée sur la narration est le sacrifice de la caractérisation qu'il engendre : « One of the awkwardnesses evaded is precisely an awkwardness about the possibility of novelistic storytelling. This in turn has to do with an awkwardness about character and the representation of character »<sup>146</sup>. L'inconfort de Wood avec l'œuvre de Franzen semble dès lors s'expliquer précisément dans la volonté du romancier de ne renoncer ni à l'un ni à l'autre de ces aspects. Le conservatisme du critique, cependant, n'est pas le plus visible sur son attachement à la caractérisation,

---

<sup>144</sup> Robbins 2009b, p. 5.

<sup>145</sup> Wood 2000.

<sup>146</sup> Wood 2000.

mais davantage sur la question de l'inclusion sociale excessive, selon lui, qui caractérise ces œuvres : « Each of these novels is excessively centripetal »<sup>147</sup>, conclut Wood.

Wood n'apparaît donc pas comme le plus à même de fournir une critique positive du « grand roman ambitieux », afin d'évaluer la pertinence de cette catégorie pour qualifier l'œuvre de Franzen. Dans son ébauche d'une histoire du « grand roman ambitieux », Mark Grief indique en premier lieu l'inconsistance critique de la catégorie romanesque définie par Wood :

Criticism works by criteria it is willing to name and others it disowns. The "big, ambitious novel" is one of those categories used by nearly everyone to sift and sort new work. Yet it is not respectable. It is more common to conversation than professional discourse. [...] It exists as almost an atmospheric effect, apparently a natural consequence of the way that novels are written and the taxonomy by which they must be ordered — a category without a history<sup>148</sup>.

Pourtant, Grief propose une histoire de cette catégorie avant sa première définition par James Wood en 2000. Pour le premier, l'émergence du « grand roman ambitieux » est indissociable de la mort proclamée du roman au lendemain de la deuxième guerre mondiale<sup>149</sup>. Le critique suggère que l'idée de la mort du roman, d'abord réservée aux cercles critiques, fit son chemin parmi les écrivains eux-mêmes, et se manifesta par une réaction formelle et narrative ayant pour but de démontrer la vitalité du roman :

The discovery of an interminability of narration in the postwar decades became essential formal proof that the *novel* was not dead, was still vital. The elevation of interminability into a formal principle would come to be a feature of many "big, ambitious novels" of future decades, whose continuing battle, in part, would always be to prove that the novel was not technologically and socially "dead" despite no real diminution of evidence to the contrary<sup>150</sup>.

Mais cet élan de vitalité, qui, comme le souligne Grief, sera identifié par Wood pour définir le roman réaliste « ambitieux » du tournant du XX<sup>e</sup> siècle, ne fournit pas de réelles

---

<sup>147</sup> Wood 2000.

<sup>148</sup> Mark Greif, « "The Death of the Novel" and its Afterlives: Toward a History of the "Big, Ambitious Novel" », *boundary 2*, 36:2 (Summer 2009): pp. 11-12.

<sup>149</sup> Grief indique que la thèse de la mort du roman, précédemment annoncée depuis le début du modernisme, fut réintroduite par Lionel Trilling dans son article « Art and Fortune » (*Partisan Review*, December 1948, pp. 1271-1292). Pour Trilling, la mort présumée du roman était le fruit d'un épuisement générique mais aussi de changements sociaux drastiques au sortir de la guerre. Grief indique cependant que la croyance dans le roman en tant que projet humaniste fut par ailleurs préservée et renforcée : « The novel became a chief agent, for critics, of a certain kind of humanism associated with the restoration of "man," reconceived by some as nationalist or American project » (Grief 2009, p. 16).

<sup>150</sup> Grief 2009, p. 24.

indications quant aux ambitions, autres que formelles, de ce type de romans. Grief tente, cependant, de constituer un corpus — qu’il qualifie lui-même d’instable — autour de certains critères par ailleurs essentiels dans le cadre de cette étude. Il énonce d’abord des caractéristiques formelles qui se rapprochent de celles évoquées par Wood :

What is clear is that all the “big, ambitious” books are big, not merely as a matter of pages, but as a feeling of spread, multifariousness, or open-endedness. They feel stuffed, overfull, or total; they feel longer than their straightforward story would require, and bigger than other books of similar length or complexity of plot<sup>151</sup>.

Puis, Grief nous renseigne d’avantage sur les aspirations de ces romans :

The books seem to have an aspiration to depict a state of American or global society that goes beyond the microcosm of a single family or the allegorization of a single “problem” within the American scene; they are not integrative of families, nor do they solve social problems by plot closure<sup>152</sup>.

Selon cette définition, la difficulté de constituer le canon du « grand roman ambitieux » se fait plus évidente, et l’œuvre de Franzen — à partir de *The Corrections* — ne remplit qu’en partie ces critères, comme l’indique Grief : « For this reason *The Corrections* is a suspect member of the group, and in this measure the form differs from “the condition of society” or “problem” novels of earlier periods »<sup>153</sup>. Grief suggère donc que c’est sur la forme que Franzen se distingue du reste du corpus. Mais sur cet aspect, Grief n’utilise pas le même vocabulaire que Wood. Alors que Wood met l’accent sur l’art de la caractérisation de Franzen et sa capacité à générer de l’émotion, Grief propose l’exploration d’un microcosme — en l’occurrence la cellule familiale — comme point de démarcation. Mais, comme nous allons le voir, la spécificité de ce recours à la famille, c’est qu’il ne semble pas constituer une finalité pour Franzen, mais plutôt un moyen d’accéder aux enjeux plus larges de la période investie. Selon le romancier lui-même, ce prisme familial — et la texture émotionnelle complexe qu’il implique — est guidé, là encore, selon des ambitions apparemment paradoxales. Franzen exprime, d’une part, le désir de s’adresser à un lectorat habitué à la lecture de romans « sérieux », selon son propre terme, mais aussi à des lecteurs moins aguerris, ce qu’il résume d’une autre manière : « To invent things that are both true and fun

---

<sup>151</sup> Grief 2009, p. 27.

<sup>152</sup> Grief 2009, p. 27.

<sup>153</sup> Grief 2009, p. 27.



is my ambition »<sup>154</sup>. D'autre part, le désir de relier l'individu à un environnement socioculturel élargi est au centre des préoccupations de l'auteur : « Placing an intensely individual character in dramatic and symbolic relation to large structures and large themes in the country in live in: this is where things start happening for me »<sup>155</sup>. Pour Franzen, donc, l'exploration de « l'âme », chère à James Wood, ne s'effectue jamais sans une contrepartie sociale. Évoquant l'art de l'épiphanie personnelle dans l'œuvre de la nouvelliste, Alice Munro, Franzen poursuit :

[...] I think these epiphanic moments have a social and political valence as well, because they're what we mean when we talk about being a person — about being an individual, about having an identity. Identity is precisely not what consumer culture says it is. It's not the playlist on your iPod. It's not your denim washes<sup>156</sup>.

Ainsi, l'identité semble, pour Franzen, indissociable de données sociales et politiques, et ne relève en aucun cas d'habitudes de consommation. Ceci nous ramène à notre analyse de *Pattern Recognition*, plus particulièrement à la figure du « coolhunter » et aux questions que le roman soulève au sujet de la consommation comme définition identitaire après le 11 septembre<sup>157</sup>. Franzen semble donc éloigné, en théorie, de la résolution proposée par le roman de Gibson. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce qui distingue effectivement les réponses apportées par les deux romans, mais d'ores et déjà cette volonté de dissocier l'identité des modes de consommation qui l'accompagnent renseigne sur les problématiques et paradoxes apparents de l'entreprise romanesque de Franzen. Dans « Perchance to Dream », Franzen formule ces paradoxes en d'autres termes : « How can you achieve topical “relevance” without drawing on an up-to-the-minute vocabulary of icons and attitudes and thereby, far from challenging the hegemony of overnight obsolescence, confirming and furthering it? »<sup>158</sup>. Cette apparente contradiction pose la question centrale de l'œuvre de Franzen, celle, comme l'exprime James Wood, de rendre compte de son époque tout en y résistant. Dans le cadre de cette étude, ces problématiques revêtent une importance toute particulière. D'une part, la nécessité de témoigner de l'après-11 septembre, de l'ère Bush, de la rhétorique politique et médiatique qui la caractérise, mais l'importance tout aussi

---

<sup>154</sup> Franzen 2009, p. 34.

<sup>155</sup> Franzen 2009, p. 34.

<sup>156</sup> Franzen 2009, p. 34.

<sup>157</sup> Voir pp. 346-348 de la présente étude.

<sup>158</sup> Franzen 1996, p. 42.

essentielle d'observer cette période avec distance, sont une évidence. D'autre part, la focalisation sur la sphère privée — en l'occurrence la famille — mais à des fins sociales et politiques semble être également le moyen privilégié par Franzen pour articuler les enjeux de la période écoulée depuis le 11 septembre, marquée par la privatisation des enjeux publics, afin d'apporter une forme de résistance à ce discours. La question centrale de cette partie consacrée à *Freedom* concerne donc la pertinence du projet romanesque de Franzen comme investigation sociale, culturelle, et politique de l'après-11 septembre aux États-Unis, et la distanciation morale qui en résulte.

### **La politique « au niveau de la rue »**

Comme nous l'évoquions auparavant, Franzen fait part dans l'entretien accordé à *boundary 2* en 2009, du projet avorté d'un roman situé à l'intérieur de la sphère politique<sup>159</sup>. Cette ambition d'écrire sur les arcanes du système politique américain — mais aussi son abandon — remonte à l'expérience de Franzen en tant que correspondant du *New Yorker* à Washington durant une brève période en 2003. Franzen évoque, dans l'entretien, la puissance du récit politique et l'impossibilité pour le roman, selon lui, à rivaliser sur ce terrain narratif, ce que l'auteur résume ainsi : « Party politics, Washington politics: there's very little there for the fiction writer »<sup>160</sup>. Mais sur ce terrain de la politique, l'ambition de Franzen semble là encore maintenue malgré un aveu d'échec. Franzen confie alors que son prochain roman — en l'occurrence *Freedom* — propose d'investir les passions politiques à l'intérieur de la cellule familiale, ou dans la « texture du quotidien » : « And then the subtle interactions between political convictions and the texture of our daily lives. [...] And how these passions are formed and handed down, and why they're so important to us, these are still very interesting questions »<sup>161</sup>. Signe que les ambitions de Franzen sont préservées, une partie du roman se déroule même à Washington. La stratégie de *Freedom* permet précisément d'accéder aux fonctionnements de la sphère politique au plus haut niveau de l'État, mais à travers ses ramifications dans la société civile, « au niveau de la rue », pour

---

<sup>159</sup> Voir p. 352 de la présente étude.

<sup>160</sup> Franzen 2009, p. 50.

<sup>161</sup> Franzen 2009, p. 50.

utiliser un anglicisme évocateur ici. Ce point de vue extérieur, le roman le revendique clairement lorsque Walter Berglund, un des protagonistes du roman, donne un aperçu du mode de fonctionnement de la ville, en comparaison de celui de New York :

But at least this [New York City] is an actual place. Washington's all abstraction. It's about access to power and nothing else. I mean, I'm sure it's fun if you're living next door to Seinfeld, or Tom Wolfe, or Mike Bloomberg, but living next door to them isn't what New York is *about*. In Washington people literally talk about how many feet away from John Kerry's house their own house is. The neighborhoods are all so blah, the only thing that turns people on is proximity to power. It's a total fetish culture. People get this kind of orgasmic shiver when they tell you they sat next to Paul Wolfowitz at a conference or got invited to Grover Norquist's breakfast. Everybody's obsessing 24/7, trying to position themselves in relation to power (F 239).

L'univers investi par *Freedom* n'est pas celui du microcosme washingtonien, même si l'extrait ci-dessus en fournit au lecteur une esquisse, de l'extérieur. Dans le roman, Franzen envisage ses personnages comme étant à mi-distance des sphères du pouvoir décisionnaire — politique et économique —, suffisamment impliqués pour donner accès aux mécanismes de ces pouvoirs, mais suffisamment éloignés pour que le lecteur se retrouve dans la texture sociale et culturelle tissée par le roman. En ce sens, *Freedom* n'est pas un roman wolfien. Il n'a pas pour ambition de représenter une société dans sa totalité et dans les rapports hiérarchiques de ses personnages<sup>162</sup>. L'entreprise de Franzen est, à ce titre, également quasi opposée à celle d'Amy Waldman dans *The Submission* qui propose une investigation, de l'intérieur, d'un processus politique, en dépit de l'ouverture horizontale que le roman dessine par ailleurs avec des personnages habituellement exclus de ces processus. La stratégie de Franzen est donc tout autre, et comme ce passage l'indique, la distance relative des protagonistes avec les processus politiques et sociaux dans lesquels ils se trouvent impliqués, maintient la perspective du roman à l'échelle de la rue. Dans l'extrait cité, le point de vue de Walter sur Washington ne relaie pas les rouages de la vie politique américaine, il rend compte de l'influence culturelle du pouvoir. Mais Walter n'est pas seulement un témoin dans le roman. Ses convictions politiques le conduisent à exercer des fonctions le rapprochant du cœur du pouvoir, démontrant la complexité du processus romanesque de Franzen, comme l'explique le romancier :

---

<sup>162</sup> Voir pp. 252-254 de la présente étude.

I keep making the same mistake, which is that I keep trying to go top-down. I keep trying to take a shortcut. Because I know I can identify those things out in the world that are important to me and certainly politics has become increasingly important to me. I know these things are going to have a place in the book, so why don't I just try to write a political novel or a novel with a very substantial political element?<sup>163</sup>

C'est à cette entreprise que s'attelle Franzen dans *Freedom* mais par un biais détourné. *Freedom* n'est pas un roman politique *stricto sensu*, car son intrigue ne se déroule pas dans les arcanes du pouvoir washingtonien. Mais la volonté de ne pas traiter uniquement des répercussions d'une ère politique et sociale sur les personnages — ce que Franzen nomme le « haut vers le bas » — incite l'auteur à conduire finalement les personnages du roman vers cette sphère politicienne.

Le roman est centré autour de la famille Berglund, incarnation du libéralisme politique américain, depuis le reaganisme des années quatre-vingt jusqu'au deuxième mandat de l'administration Bush. Précurseurs de la gentrification dans la ville provinciale de Saint-Paul, les Berglund sont conduits jusqu'à Washington D.C. dans le milieu des années deux mille, de par l'engagement écologiste de Walter. La cause défendue par le protagoniste vise la protection d'une espèce ornithologique en voie de disparition, et constitue en quelque sorte la clé de voute du roman. Elle rapproche Walter de ses convictions politiques mais implique également sa compromission dans un système politique et économique dont il est pourtant, en théorie, un opposant. L'agent de cette compromission se nomme Vin Haven, un puissant pétrolier du Texas, membre du parti républicain et ardent défenseur de la paruline azurée. Walter se trouve propulsé à la tête d'un fonds visant à la création d'une réserve en Virginie Occidentale, vidée de présence humaine, pour assurer la protection de l'espèce. La contrepartie de la création de cette réserve est l'extraction préalable du charbon dans cette zone par déplacement de sommet de montagne, une pratique très controversée en vigueur dans la région des Appalaches qui fait usage d'explosifs pour extraire le charbon, provoquant l'altération des paysages naturels. Dans le cas de Walter, l'ascension politique est donc synonyme de compromission, même si cette compromission reste longtemps invisible au protagoniste, ou niée. Le narrateur nous renseigne sur les paradoxes de l'engagement de Walter de façon subtile : « Walter, however, believed that properly managed reclamation efforts could mitigate far more of the damage than people realized; and the great advantage

---

<sup>163</sup> Franzen 2009, p. 52.

of fully mined-out land was that nobody would rip it open again » (F 225). Ce passage, conditionnée par la neutralité apparente de la voix narrative, est presque ironique dans son refus d'explicitier les paradoxes du point de vue de Walter, mais il donne, en ce sens, un aperçu des compromissions du protagoniste, alors inaccessibles pour lui. Walter explique ainsi, quelques lignes plus bas : « "Suffice it to say that we're *realistic* about coal" » (F 225). La révision des idéaux politiques est un thème central du roman, alors que le « libéralisme » — comme principe politique et ethos — y est particulièrement malmené. Avant de se pencher sur les implications de cette vision sévère du « libéralisme », il convient d'aborder un autre élément de l'intrigue, qui justifie à lui seul la présence de *Freedom* dans le corpus de cette étude.

### **Cynisme de l'après-11 septembre et néoconservatisme**

Si l'implication de Walter dans le fonds de préservation de la paruline permet un aperçu des mécanismes concrets de la politique, il n'est pas le seul élément de l'intrigue à rapprocher les personnages du roman du pouvoir de Washington. La logique interne du roman se révèle pleinement lorsque l'investissement de la cellule familiale ne constitue plus seulement un laboratoire d'analyse de la psyché politique de l'époque, mais révèle la participation active de ses membres dans le système politique de la période représentée. À ce titre, Joey, le fils de Walter et Patty Berglund, est le personnage qui nous rapproche le plus explicitement des questions abordées dans le cadre de cette étude. En effet, si le roman a pour ambition de dépeindre une époque, l'évocation de ses événements majeurs se fait par l'intermédiaire d'intrigues secondaires. Les différents membres de la famille constituent, en quelque sorte, les ramifications des problématiques de la période dépeinte.

Le 11 septembre, et ses conséquences, nous parviennent ainsi par l'intermédiaire de Joey. L'événement est présenté — à travers la focalisation interne sur le personnage — comme une rupture, mais celle-ci n'est pas teintée de l'émoi national, ni du traumatisme habituellement associés à l'événement. Le 11 septembre est vécu par Joey comme une entrave à sa réussite personnelle, alors qu'il vient tout juste d'intégrer l'université :

Later, as his troubles began to mount, it would seem to him as if his very good luck, which his childhood had taught him to consider his birthright, had been trumped by a stroke of higher-order bad luck so wrong as not even to be real. He kept waiting for its wrongness, its fraudulence, to be exposed, and for the world to be set right again, so that he could have the college experience he'd expected. When this failed to happen, he was gripped by an anger whose specific object refused to come into focus. The culprit in hindsight, seemed *almost* like bin Laden, but not quite. The culprit was something deeper, something not political, something structurally malicious, like the bump in a sidewalk that trips you and lands on your face when you're out innocently walking. (F 248)

La dimension allégorique de ce passage est relativement évidente pour le lecteur. Elle véhicule cependant une perception inhabituelle du 11 septembre, ou peut-être plus difficilement avouable du 11 septembre. L'ambiguïté du passage vient tout d'abord de l'incertitude de la focalisation sur Joey. Comme souvent dans le roman, il est difficile de déterminer dans quelle mesure les pensées relayées ici s'offrent de la sorte au personnage, et dans quelle mesure celles-ci sont le produit de l'intervention du narrateur. Dans le premier cas, le cynisme du personnage n'en est que plus évident ; dans le second, il s'avère moins tranchant. Si l'on adapte ce passage à la psyché américaine de l'après-11 septembre, comme Franzen semble le vouloir, celui-ci devient alors difficilement acceptable pour le lecteur américain. L'image utilisée à la fin du passage, qui fait bien entendu référence au motif de l'innocence perdue souvent invoquée après le 11 septembre, est ici détournée et associée à une quête individualiste, et le désir de revenir aux affaires le plus rapidement possible. La partie immergée de l'iceberg — la colère qui se manifeste contre les auteurs des attentats du 11 septembre — laisse entrevoir des motifs moins facilement avouables face à la tragédie — la poursuite d'intérêts privés.

Les desseins allégoriques de Franzen dans cet épisode relatif au 11 septembre, prennent tout leur sens si l'on se penche sur la trajectoire envisagée par l'auteur pour le personnage de Joey. Celui-ci incarne le visage conservateur ou républicain de la famille. Les raisons sont doubles. D'une part, la volonté de rompre avec la condescendance parentale, présentée comme typiquement « libérale » et qui s'incarne dans l'opposition farouche de Patty et Walter à la famille républicaine voisine. Épris de Connie, la fille de la famille Monaghan, Joey emménage chez les voisins alors qu'il est seulement âgé de seize ans, provoquant l'ire de ses parents. L'autre versant de cette rupture familiale, c'est l'individualisme développé par Joey et son goût pour les affaires, qui sont présentés comme le résultat de l'amour excessif que lui porte sa mère et le trop grand « libéralisme » de ses mœurs. Nous reviendrons sur cette question essentielle du roman ultérieurement, mais

notons d'ores et déjà que, dans ce cas, la cellule familiale façonne la personnalité politique, mais de façon apparemment contre-intuitive — Joey étant le produit non désiré du libéralisme parental. C'est dans cette dimension du politique que Franzen semble justifier le recours à la cellule familiale comme champ d'exploration d'une période. Dans le cas de Joey, le processus décrit est aussi dialectique. Il est le résultat d'une construction « par le haut » — à travers le modèle parental et le contexte social — mais il participe par la suite à la dissémination dans le monde d'une identité politique et, surtout, au façonnage d'une époque et de ses faits politiques et économiques emblématiques, comme le démontre la trajectoire du personnage dans le roman.

La construction politique de Joey contre le modèle « libéral » de ses parents présente bien sûr, au delà de la complexification de la texture émotionnelle du roman, un intérêt narratif évident. En effet, alors que le personnage entame ses études au début des années 2000, sa rencontre avec le néoconservatisme américain semble quasi inévitable. Cette rencontre se fait par l'intermédiaire de Jonathan, colocataire de Joey à l'université de Virginie, et dont le père est à la tête d'un groupe de réflexion dédié aux intérêts communs des États-Unis et d'Israël, comme l'indique le narrateur : « Jonathan's father was the founder and luminary president of a think tank devoted to advocating the unilateral exercise of American military supremacy to make the world freer and safer, especially for America and Israel » (*F* 277). Les passages consacrés à la rencontre entre Joey et la mouvance néoconservatrice — toujours en focalisation interne sur le personnage — relaient ainsi les informations et les situations selon le point de vue du personnage, et la relative innocence de ce dernier, cependant vectrice d'ironie pour le lecteur ; le monde « plus libre et sécurisé » bénéficie avant tout aux intérêts américains, selon les propos relayés naïvement par Joey. Le terme « néoconservateur » n'est jamais utilisé par le narrateur pour qualifier la mouvance politique et intellectuelle que Joey rencontre à travers la famille de Jonathan. Mais à la parution du roman en 2010, la rhétorique d'un monde libre et sécurisé évoque incontestablement au lecteur la doctrine bushienne et ses théoriciens. Une doctrine qui se révèle également dans les propos de Jonathan lui-même :

“Because it's our business to support democracy and free market wherever they are,” Jonathan said. “That's the problem in Saudi Arabia — too many angry people with no economic prospects. That's how come bin Laden can recruit there. I totally agree with you about the Palestinians. That's just a giant fucking breeding ground for terrorists. That's why we have to try

to bring freedom to all the Arab countries. But you don't start doing that by selling out the one working democracy in the entire region." (F 269-270)

Les propos de Jonathan constituent, en quelque sorte, l'autre versant idéologique de l'analyse du ressentiment des régions du monde à l'écart du système capitaliste mondial, identifié dans *The Reluctant Fundamentalist*<sup>164</sup>. Les mécanismes causaux révélés par le récit de *Changez* trouvent ici un écho dans les propos de Jonathan qui, en se posant en libérateur du monde arabe, endosse le rôle de bourreau. Là encore la contradiction ou la nuance n'est pas apportée par le narrateur, mais paradoxalement par Joey qui admet reprendre, malgré lui, les arguments de ses parents. Le processus de conversion prend une nouvelle dimension lorsque Joey est invité dans la demeure familiale des parents de Jonathan pour les fêtes de Thanksgiving. La scène du diner, durant lequel Joey dialogue avec le père est largement empreinte d'ironie, et frise parfois la farce. Comme le remarque justement Béatrice Pire, la description physique du père de Jonathan est empreinte de zoomorphisme, et ce dernier semble, « sur un mode hallucinatoire, indissociable de la dinde servie »<sup>165</sup>. Mais cette évocation farcesque permet néanmoins à Franzen de rendre compte de la doctrine néoconservatrice dans ses nuances et son cynisme dans le contexte particulier de l'après-11 septembre, ainsi que Joey, reprenant les propos du père de Jonathan, l'articule lui-même :

In normal times, he said, the great mass of American public opinion was isolationist and know-nothing, but the terrorist attacks had given "us" a golden opportunity, the first since the end of the Cold War, for the "philosopher" (which philosopher, exactly, Joey wasn't clear on or had missed an earlier reference to) to step in and unite the country behind the mission that his philosophy had revealed as right and necessary. "We have to learn to be comfortable with stretching some facts," he said, with his smile, to an uncle who had mildly challenged him about Iraq's nuclear capabilities. "Our modern media are very blurry shadows on the wall, and the philosopher has to be prepared to manipulate these shadows in the service of a greater truth." (F 284)

La focalisation sur Joey teinte ici encore la restitution des propos du père d'une ironie involontaire de la part de Joey, provoquée par la naïveté du jeune protagoniste. Mais les propos relayés n'en sont que plus criants de cynisme, et reprennent les thématiques privilégiées des cerveaux cachés derrière la politique des deux administrations Bush. Plus particulièrement, le portrait du père de Jonathan est évocateur du philosophe germano-

---

<sup>164</sup> Voir pp. 306-312 de la présente étude.

<sup>165</sup> Béatrice Pire, « Franzen s'en va-t-en guerre : Jonathan Franzen, *Freedom*, 2010 », *Arts of War and Peace* 1:1 (March 2013) : p. 87.



américain Léo Strauss, souvent présenté comme une influence majeure au sein du courant néoconservateur américain. L'opération relève certes de l'anachronisme ou du raccourci historique, puisque Strauss est décédé en 1973, mais l'accent porté sur le rôle du philosophe, les références à Platon (« He spoke of Plato as if he'd personally received enlightenment at his Athenian feet » [F 284]) sont indéniablement évocateurs de Strauss et ses descendants spirituels<sup>166</sup>. La situation dépeinte est suffisamment vraisemblable cependant pour s'être attirée les foudres de certains critiques, à l'image d'Adam Kirsch qui dénonce l'empreinte, dans le roman, d'un discours conspirationniste articulé par la gauche intellectuelle :

[...] Franzen has also preserved in the amber of his novel one of the uglier and more conspiratorial notions to flourish on the left after September 11. This is the idea that Jewish neoconservatives seized on the attacks as an excuse to lie and manipulate the country into war, in obedience to an occult, antidemocratic philosophy<sup>167</sup>.

Confondant complot anti-juif et réalité des groupes d'intérêts pro Israël très puissants aux États-Unis, Kirsch s'attaque ici aux ambitions romanesques de Franzen, semble-t-il, selon le prisme de ses propres opinions politiques, de toute évidence, opposées à celles de Franzen :

What's important is that, in fictionalizing this left-wing conventional wisdom about Strauss, the Jews, and the Iraq war, Franzen is spreading it to a much wider audience—complete with images of a wizened, cranially distorted Jewish puppetmaster, who cynically chuckles about how “we” control the U.S. government from behind the scenes. That Franzen could uncritically reproduce this kind of imagery is a reminder of how ugly and obsessive the antiwar discourse sometimes became<sup>168</sup>.

Il est intéressant de relever cependant que les arguments de Kirsch apportent un certain crédit, non intentionnel, à l'œuvre de Franzen. S'il s'indigne de la teneur du discours d'opposition à la guerre en Irak, habituellement contenu dans les cercles relativement

---

<sup>166</sup> Pour un rappel des influences philosophiques de la mouvance néoconservatrice, voir Paul Berman, *A Tale of Two Utopias: The Political Journey of the Generation of 1968* (New York: W. W. Norton & Company, 1996). Mark Grief évoque la lignée philosophique du néoconservatisme comme une relecture américaine et contemporaine du concept hégélien de fin de l'histoire : « [...] the Hegelian-Kojèvean “End of History”—now familiar to us in America as the neoconservatives' favorite bedtime story, since it moved from Hegel via Kojève to Leo Strauss and Allan Bloom, then to Francis Fukuyama » (Mark Grief, « Apocalypse Deferred: Giorgio Agamben's State of Exception », *n+1*, 14 February 2005, <<http://nplusonemag.com/apocalypse-deferred>>). Voir également p. 280 de la présente étude.

<sup>167</sup> Adam Kirsch, « Jonathan Franzen, the Iraq War and Leo Strauss », *The New Republic*, 22 September 2010, <<http://www.newrepublic.com/blog/foreign-policy/77838/jonathan-franzen-the-iraq-war-and-leo-strauss>>.

<sup>168</sup> Kirsch 2010.

anonymes de la gauche intellectuelle, Kirsch exprime son inquiétude quant à la propagation ce qu'il estime être une « croyance populaire » auprès d'un lectorat plus large et non initié. Ces inquiétudes renforcent ainsi les convictions de Franzen au sujet de la pertinence et surtout du pouvoir d'influence potentiel de sa stratégie romanesque à dimension sociale auprès d'un large public et de la dissémination d'informations qui lui demeurent inaccessibles. Ce qui semble primer dans cette scène, au delà de la discussion sur les préceptes présumés de Leo Strauss, c'est le sentiment lié à l'instrumentalisation et à la falsification des faits qu'il réveille chez le lecteur, et qui caractérise peut-être le mieux l'intervention en Irak de 2003.

### **Farce irakienne, ou l'opacité d'un conflit**

Car l'intrigue secondaire relative à la guerre en Irak ne se limite pas à cette scène et à l'imagerie du complot juif que Kirsch y décèle. La rencontre entre Joey et le père de Jonathan constitue le point de départ de cette intrigue autour de l'Irak dont les enjeux s'avèrent par la suite plus économiques qu'idéologiques, limitant les motifs d'inquiétude de Kirsch et concrétisant les intérêts d'un conflit, là encore, souvent inaccessibles au lecteur. À la suite de cette rencontre, Joey est employé pour l'été par un groupe dont l'acronyme, RISEN (Restore Iraqi Secular Enterprise Now) — également vecteur d'ironie — dissimule le processus de libéralisation économique de la société irakienne amorcé au lendemain de l'intervention américaine. Joey est chargé par RISEN d'organiser la privatisation de l'industrie du pain jusque-là détenue par l'État irakien. Dans un premier temps les ambitions personnelles de Joey sont satisfaites par le déroulement des opérations en Irak : « Joey was glad to see that the taking of Iraq was every bit the cakewalk he'd expected to be, and Kenny Bartles was sending him elated e-mails about the need to get his bread company up and running ASAP » (F 423). Joey incarne donc l'opportunisme économique qui accompagne l'intervention en Irak. Les intérêts économiques personnels et domestiques sont alors indissociables de la politique étrangère américaine, qui est résumée par la formule de Kenny Bartles, l'employeur de Joey : « "Jerry wants free markets overnight, and that's what we

gotta give.” (“Jerry” was Paul Bremer, head honcho in Baghdad, whom Kenny may or may not have even met.) » (F 426)<sup>169</sup>.

Le grotesque se dégageant de l'évocation de cette intrigue — né du décalage entre la trivialité de l'agencement des boulangeries et de l'urgence de la situation politique en Irak — est encore accentué lorsque Kenny Bartles décide d'abandonner le marché du pain pour se consacrer à une activité potentiellement encore plus lucrative qui consiste à revendre des stocks de camions à l'armée américaine. Il propose alors à Joey d'investir dans l'entreprise et de se procurer les pièces de rechange. Ici, la collusion entre la situation politique et l'enrichissement privé est encore plus évidente, et ce, ironiquement car c'est la prolongation de la présence américaine en Irak qui conditionne l'émergence d'un nouveau marché encore plus juteux. Les ambitions de Joey se trouvent alors associées à une situation qui, si elle concerne l'armée américaine directement, se joue sur un territoire extra-national et implique une population à laquelle les protagonistes du roman sont étrangers. Ainsi la fonction de Joey dans le conflit métaphorise les intérêts américains dans leur invasion de l'Irak, mais il les matérialise aussi, donnant une réalité triviale et quasi grotesque à un processus opaque pour le lecteur moyen.

Face à la perspective d'un enrichissement rapide et spectaculaire, Joey accepte la proposition de Bartles, en dépit des risques de l'opération :

He was aware that Kenny wouldn't have offered him the parts contract if finding the parts were as straightforward as he'd made it sound, but Kenny had made good on all his RISEN promises, and Joey couldn't stop imagining the excellence of being worth half a million dollars when he turned twenty-one, a year from now. (F 437)

Joey parvient à localiser un stock de pièce de rechanges au Paraguay. Devant l'état de délabrement de ces pièces, il est pris de scrupules et se refuse dans un premier temps à les faire expédier en Irak, mais cède finalement face aux menaces de son supérieur et à la perspective de perdre ses investissements. Sa prise de conscience est alors dissipée par le pragmatisme d'un dirigeant du groupe pour lequel Bartles est chargé de fournir les camions :

---

<sup>169</sup> À noter que Paul Bremer fut nommé directeur de la reconstruction et de l'assistance humanitaire en Irak par George W. Bush en mai 2003. Franzen choisit de faire intervenir les personnalités politiques de la période, mais indirectement, à travers leur évocation par les personnages du roman, jouant sur la frontière entre le pouvoir décisionnaire réel — absent du roman — et l'implication secondaire des personnages dans les processus représentés.

« “You just need to remember that this is not a perfect war in a perfect world” » (F 467). Ce pragmatisme, Joey le reprend à son compte, et il parvient au lecteur, non sans ironie :

Joey tried to remember this. Tried to remember that the worst that could happen, in this less perfect world, was that all the A10s would break down and need to be replaced by better trucks at a later date, and that victory in Iraq might thereby be infinitesimally delayed, and that American taxpayers would have wasted a few million dollars on him and Kenny Bartles and Armando da Rosa and the creeps in Lodz. (F 468)

La poursuite d'intérêts privés ne semble connaître aucune limite dans ce conflit, et l'ironie qui se dégage du passage rappelle au lecteur l'irrationalité de l'intervention en Irak. Joey se repentira en reversant une partie de ses bénéfices à l'opération de son père ; nous y reviendrons. La relative extravagance de cette intrigue secondaire liée à la guerre en Irak rapproche le roman de Franzen d'un de ses modèles romanesques, *Catch 22*, de Joseph Heller<sup>170</sup>. Dans « Perchance to Dream », Franzen revient sur ses influences de romancier encore en devenir :

In retrospect, it seemed ominous that although I had plenty of models for the kind of uncompromised novel I wanted to write, I had only one model for the kind of audience I hoped that book might find: Joseph Heller's *Catch 22*. Heller had figured out a way of outdoing the actuality, employing the illogic of modern warfare as a metaphor for the more general denaturing of American reality. [...] That no challenging novel since *Catch 22* had affected the culture anywhere near as deeply, just as no issue since the Vietnam War had galvanized so many alienated young Americans, was easily overlooked<sup>171</sup>.

Cette influence semble particulièrement rejaillir chez Franzen alors qu'il évoque un des conflits militaires majeurs de sa génération. Il est intéressant que le romancier mette en avant la question du succès public du roman de Heller tout en expliquant, par ailleurs, sa réussite esthétique. Si *Catch 22* évoquait la deuxième guerre mondiale de l'intérieur, à travers l'expérience de l'auteur, Franzen ne tente pas d'investir la réalité du terrain en Irak. Mais dans le contexte de ce conflit, la limitation des perspectives au point de vue domestique semble particulièrement éloquente et évocatrice d'une opération militaire privée de sa réalité matérielle pour le citoyen américain. Qu'une infime partie de cette réalité matérielle nous parvienne par le biais de l'investissement douteux et irresponsable

---

<sup>170</sup> New York: Simon and Schuster, 1961.

<sup>171</sup> Franzen 1996, p. 37.

d'un jeune homme avide, et sur un mode quasi burlesque, est un rappel de l'opacité des intérêts américains dans l'intervention en Irak en 2003.

Mark Grief reconnaît qu'il éprouva une certaine incrédulité à la lecture du roman et de cette partie relative à l'Irak qu'il juge, dans un premier temps, « facile » et improbable : « I read *Freedom's* Iraq section and I thought, no one in the future will ever believe this, it is too easy, the sheer wickedness seems too uncomplex in a book of psychological profundity »<sup>172</sup>. Mais la lecture d'un article sur le détournement de fonds issus de la vente de ressources énergétiques et dédiés à la reconstruction de l'Irak lui fait changer d'avis :

It happened, though, that on the day I was reading the end of Franzen's episode of the Pladsky truck parts scheme for Kenny Bartles and "LBI," I opened a local newspaper and read, on a back page of the front section, all these years later, a report of the audit of the Department of Defense's fund for Iraq. The fund took in \$9.1 billion between 2004 and 2007 from sales of Iraqi petroleum and natural gas and remaining UN oil-for-food money, all supposedly devoted to Iraqi humanitarian relief and rebuilding. The Department of Defense is now permanently unable to acceptably account for \$8.7 billion of that money. (When a limited criminal investigation was opened in 2005 of a subset of US "paying agents" in South-Central Iraq, convictions were obtained of DoD and coalition authority officials for bribery, fraud, and money laundering. The auditors don't even bother to press charges now, they just recommend better accounting practices in future US post-invasion reconstructions.) I was grateful that Franzen had memorialized this real infamy in Joey's cartoonish (but, thereby, realistic) scheme — even if generations to come won't be able to believe it, or, perhaps, feel its significance any more than they care about Teapot Dome<sup>173</sup>.

Grief met en lumière ici, par l'intermédiaire de ce scandale quasi anonyme touchant le département de la défense de l'administration Bush, les liens entre la nature de l'intervention américaine en Irak et ses modes de représentation dans le roman de Franzen. Les pratiques opaques et frauduleuses liées aux ressources énergétiques irakiennes sont mises en lumière par l'invraisemblance apparente de l'intrigue du roman qui éclaire à son tour la réception des informations sur cette période. Le grotesque et l'invraisemblance de cet élément narratif deviennent alors une version vraisemblable de la réalité au vu de l'invraisemblance même de la réalité des faits. Ainsi, là encore de façon circulaire, la dimension métaphorique du personnage de Joey, incarnation des intérêts néoconservateurs des années 2000, est finalement matérialisée. Plus qu'une métaphore, Joey est un chaînon concret des pratiques frauduleuses liées à l'intervention en Irak, durant laquelle les intérêts publics et privés semblent particulièrement indissociables. L'entreprise de Franzen, en

---

<sup>172</sup> Mark Grief, « Liberalism as Niceness », *n+1* 10 (Fall 2010): p. 128.

<sup>173</sup> Grief 2010, p. 128.

apparence extravagante sur cet aspect, revêt une dimension pédagogique, comme l'indique Grief. Enfin, la localisation de ces pratiques à une échelle relativement accessible des processus engagés renseigne également sur la compromission des protagonistes à l'extérieur du pouvoir décisionnaire de Washington, et facilite ainsi l'accès du lecteur à ces processus.

## **Le « libéralisme » et son Autre : allégorie d'une désertion politique**

Si l'intrigue secondaire du roman relative à Joey et à l'après-11 septembre politique et économique s'avère pertinente en soi, elle est aussi interdépendante de l'intrigue principale du roman relative au projet de réserve ornithologique de Walter, formant un tout structurellement complexe. En effet, Kenny Bartles fournit ses services à une filiale de « LBI », un puissant groupe pétrolier et fournisseur d'armes fictif. C'est LBI que Vin Haven, l'instigateur du projet de réserve naturelle, sollicite afin de trouver une compensation pour les habitants expropriés. Une manœuvre politique que le narrateur résume ainsi : « Unlike Halliburton, whose former CEO was now running the nation, LBI was still scrambling for inside access to the new administration and thus particularly disposed to do a favor for a close personal friend of George and Laura » (*F* 319)<sup>174</sup>. La faveur accordée par LBI est l'implantation d'une usine d'armures destinées aux soldats américains présents en Irak et qui garantit la création de 120 emplois permanents pour la population du site exproprié. La création de richesses — cette fois acceptable — est, à nouveau, le résultat des complications de l'intervention militaire en Irak :

An LBI subsidiary, ArDee Enterprises, had recently won a big contract to supply the high-grade body armor that American forces, as improvised explosive devices began exploding in every corner of Iraq, had belatedly discovered themselves in sore need of. West Virginia, which had cheap labor and a lax regulatory environment, and which had unexpectedly provided Bush-Cheney with their margin of victory in 2000 — choosing the Republican candidate for the first time since the Nixon landslide of 1972 — was viewed very favorably in the circles Vin Haven ran

---

<sup>174</sup> À noter que Halliburton est le second groupe d'industrie pétrolière et gazière au monde. Dick Cheney, vice-président des États-Unis sous l'administration Bush, dirigea effectivement la multinationale de 1995 à 2000. L'obtention par Halliburton de gros contrats en Irak fut par ailleurs un motif d'attaques contre Cheney. Franzen fait ainsi référence à des faits précis de la situation politique de la période en y apportant les données fictives du roman, rendant dès lors incertaine et poreuse la frontière entre les faits avérés de la période dépeinte et les éléments fictifs du roman.

in. ArDee Enterprises was hastily constructing a body-armor plant in Whitman County, and Haven, catching ArDee before hiring for the factory had commenced, was able to secure a guarantee of 120 permanent jobs for the people of Foster Hollow in exchange for a package of concessions so generous that ArDee would be getting their labor practically for free. (F 319)

Toute la stratégie de Franzen concernant le volet social de son œuvre se trouve condensé dans ce passage. La sphère washingtonienne est présente en toile de fond, et ce ressort de l'intrigue produit, là aussi, une extrapolation des faits en apparence improbable mais qui révèle cependant la convergence du pouvoir politique de la période et des intérêts privés. Ces intérêts privés, s'ils concernent en premier lieu l'extraction des ressources énergétiques de l'Irak — comme l'indique le rôle prépondérant joué par les industriels du pétrole auprès du pouvoir décisionnaire — s'incarnent aussi jusque dans la population civile américaine qui ne tire pourtant, en théorie, aucun bénéfice direct de l'intervention en Irak. La trajectoire privilégiée par Franzen est alors verticale — partant de Washington et des géants pétroliers jusqu'au niveau de la rue et des employés de l'usine — mais elle est aussi dépendante spatialement de l'emprise du capitalisme américain dans des régions lointaines et inaccessibles pour cette population civile.

Franzen semble alors, par le biais de l'influence de la compagnie pétrolière sur les deux versants de l'intrigue, flirter avec le thème du système total sans que, pour autant, celui-ci ne revête les aspects de la conspiration comme chez Pynchon — une influence de jeunesse pour Franzen — ni ne conduise à la découverte d'un système mondial, comme dans *Pattern Recognition*. L'identification de la totalité du système ne semble pas, chez Franzen, justifier le recours à la conspiration et à la paranoïa. Elle est avant tout, ainsi que les passages précédents le démontrent, vectrice d'ironie, et indissociable de l'identité politique des protagonistes.

Au delà de la suggestivité des épisodes exposant les rouages politiques et économiques de la période, la superstructure qu'incarne le groupe LBI constitue également un mode de triangulation symbolique entre le personnage de Walter et son fils Joey. LBI est en effet l'entité qui rapproche matériellement Walter et Joey, dans leur quête pourtant radicalement opposée, sans qu'aucun des deux ne soit conscient de l'engagement de l'autre auprès du groupe durant une grande partie du récit. Si elle est un lien matériel, quoique invisible, elle permet surtout de confronter l'identité politique et les idéaux des protagonistes, et d'évaluer leur degré de compromission dans leur entreprise respective.

Une forme de synthèse entre ces deux types de compromission intervient lorsque Joey, paniqué par l'annonce de plusieurs camions tombés en panne et de leurs chauffeurs massacrés par des rebelles irakiens, décide de contacter son père, pourtant son plus ferme opposant. Le mode de triangulation opéré par LBI devient alors spatialement représentable pour Walter : « Walter hadn't heard of the vice president whom Joey had spoken to, the one who'd threatened him with a lawsuit, but the guy undoubtedly worked right down the hall from the buddy of Vin Haven who'd agreed to locate a body-armor plant in West Virginia » (F 501). Malgré la condamnation ferme de Walter de l'attitude de LBI dans l'affaire des pièces défectueuses, le conflit d'intérêt est cependant explicité par le protagoniste :

He tried now to separate his own interests — the fact that, if the son of the Trust's executive director took his ugly story to the media, Vin Haven might well fire him and LBI might even renege on its West Virginia agreement — from what was best for Joey. However arrogantly and greedily Joey had behaved, it seemed very harsh to ask a twenty-year-old kid with problematic parents to take full moral responsibility and endure a public smearing, maybe even prosecution. And yet Walter was aware that the advice he therefore wanted to give Joey — "Donate your profits to charity, move on with your life" — was highly beneficial to himself and to the Trust. (F 501)

Selon un nouveau rebondissement de l'intrigue, la résolution — temporaire — apportée à ce conflit semble prendre au pied de la lettre les recommandations de Walter, une fois de plus non sans ironie. Excédé par sa compromission de plus en plus évidente, Walter quitte avec fracas la direction du fonds de protection, et devient l'icône de la jeunesse altermondialiste avec son projet « Free Space » auquel Joey reverse les bénéfices de son opération pour LBI. Walter et Joey se trouvent alors réunis par l'argent de LBI mais les personnages sont à présent débarrassés de l'emprise du groupe. C'est une première étape dans la résolution apportée à l'intrigue du roman, qui semble se contenter à ce moment-là de mettre un terme aux dérives de l'ère Bush autour de la réconciliation — non politique — des personnages.

Ce que suggère la triangulation opérée par l'emprise de LBI sur les deux personnages, au-delà de la mise en récit des liens privilégiés entre l'industrie pétrolière et le pouvoir politique sous l'administration Bush, c'est la corrélation des identités politiques des deux protagonistes. Catherine Morley identifie cette corrélation indirectement dans le rapport entre le père de Jonathan, l'intellectuel néoconservateur, et Walter :



Howard's conservatism and Walter's liberalism are mutually dependent: not only are the two characters linked through Joey — and beyond him, through a network of personal and professional associations — but the ideological creeds to which they cling so tightly are defined in opposition to each other, effectively becoming two sides of the same coin<sup>175</sup>.

Cette corrélation se révèle de façon encore plus évidente dans les liens entre Joey et Walter à travers leur dépendance respective au groupe pétrolier qui permet à chacun d'eux de mener à bien des projets pourtant idéologiquement opposés. En ce sens, le mode de triangulation proposé par le roman permet non seulement d'identifier les ramifications du système politique et économique, mais fonctionne aussi comme un révélateur des identités politiques des protagonistes selon la réalité sociale de la période investie.

C'est à ce niveau que le projet de Franzen se révèle pleinement. En effet, il semble que l'auteur conçoive le personnage de Joey avant tout en tant qu'Autre politique de son père, à une époque où cet Autre triomphe. Autrement dit, *Freedom* constitue une investigation de l'ethos « libéral » américain dans une période de l'histoire du pays durant laquelle le « libéralisme » semble rejeté. Mark Grief écrit ainsi : « The drama traces the agony of liberalism-as-niceness in an era that publicly rejected it »<sup>176</sup>. Cette souffrance de la posture « libérale » est indissociable, dans le roman, du triomphe, à l'opposé, du cynisme et de la cruauté que révèlent les sections du roman consacrées à Joey et à l'après-11 septembre politique et économique. Dès le début du roman, Franzen articule l'opposition entre les deux personnages et la réinvention politique de Joey selon les opinions de son beau-père républicain : « From the annoying way he smiled at his schoolmates' enthusiasm for Al Gore and Senator Wellstone, as if liberalism were a weakness on a par with self-abuse, it seemed he'd even embraced some of Blake's politics » (F 27). Cette faiblesse, le narrateur l'identifie chez Walter, par le biais du voisinage qui le tient responsable de la mauvaise conduite familiale, dans un passage à la portée allégorique évidente :

And everybody had the sense, fairly or not, that Walter — his niceness — was somehow to blame. Instead of dragging Joey home by the hair and making him behave himself, instead of knocking Patty over the head with a rock and making her behave herself, he disappeared into his work with the Nature Conservancy, where he'd rather quickly become the state chapter's executive director, and let the house stand empty evening after evening, let the flower beds go to seed and the hedges go unclipped and the windows go unwashed, let the dirty urban snow engulf the warped GORE LIEBERMAN sign still stuck in the front yard. (F 27)

---

<sup>175</sup> Catherine Morley, « "How Do We Write about This?" The Domestic and the Global in the Post-9/11 Novel », *Journal of American Studies* 45 (2011): p. 728.

<sup>176</sup> Grief 2010, p. 124.

Cette description de Walter, selon le point de vue du voisinage, est porteuse d'une dimension métaphorique quant à l'attitude des « libéraux démocrates », et la perception de cette attitude, durant les années deux mille. Le jardin abandonné par Walter évoque le terrain laissé vacant par les « libéraux démocrates » après la victoire de George W. Bush en 2000 et la défaite du candidat démocrate Al Gore, dont la pancarte de soutien sur le terrain des Berglund est le signe de la défaite non digérée et de la désertion du camp démocrate. L'intrusion du narrateur dans le point de vue du voisinage à travers le fragment syntaxique « fairly or not », est un indicateur subtil de la double attaque dont le camp libéral ou démocrate semble victime durant les années Bush. Il est, d'un côté, la cible du camp républicain qui pointe sa faiblesse face à la menace pesant sur les États-Unis après le 11 septembre, mais il essuie aussi les critiques du camp progressiste qui reproche à ses représentants politiques et à certains intellectuels de n'être pas parvenu à faire entendre une voix dissonante durant les années de la « terreur » bushienne. Bien qu'il ne soit pas explicitement articulé en ces termes, c'est ce double fardeau que semble porter Walter tout au long du roman, et qui s'incarne jusque dans sa gestion de la crise familiale.

Le point de vue de Franzen sur ces conflits se révèle alors complexe. Comme l'indique Mark Grief, Franzen ne décrit pas le combat « libéral » de son protagoniste comme une simple posture, et ce malgré sa compromission indirecte avec le régime en vigueur :

It's important in *Freedom* that you see that the Berglund's liberal ethos, in action, isn't petty or false. It's human-scaled and noble. Characters mostly stick to it even when it is exposed to ridicule or blasted by their own doubts. But the book suggests that living with this ethos during an era that has passed it by — in favor of ideologies of self-fulfillment and brutal competition — is incredibly thankless and painful<sup>177</sup>.

Ce portrait de l'éthos « libéral » dans une période qui semble de toute évidence le désavouer est à mettre en relation avec celui proposé par Amy Waldman dans *The Submission*. Si *Freedom* s'interroge moins directement sur la posture « libérale » en réponse au 11 septembre que ne le fait *The Submission*, les deux romans révèlent les doutes du camp progressiste dans l'Amérique des années 2000. La réponse apportée par chacun d'eux est cependant bien distincte. D'un côté, les doutes de Claire sont le produit du climat de terreur dans lequel se trouve plongé le pays après le 11 septembre, et auquel elle ne peut apporter

---

<sup>177</sup> Grief 2010, p. 126.

qu'une résistance temporaire pour finalement s'aligner sur le camp conservateur. Elle parvient finalement au lecteur comme un archétype du « faucon libéral » de l'ère Bush, le roman échouant à exprimer une distance suffisante envers la rhétorique de la terreur et la défense d'intérêts nationaux sur lesquelles Claire s'aligne. À contrario, les doutes de Walter trouvent une issue radicalement opposée à l'alignement public de Claire sur la position conservatrice, dans ce cas liée à la résolution complexe du roman.

### Résolution dialectique et « ironie sincère »

Tout au long du roman, la cause défendue par Walter contre la surpopulation est indissociable d'une colère profonde qui semble flirter, au delà d'une simple misanthropie, avec l'antihumanisme. Dans le passage suivant, la consternation de Walter n'est pas tant culturelle qu'humaine :

And it wasn't just religion, and it wasn't just the jumbo *everything* to which his fellow Americans seemed to feel uniquely entitled, it wasn't just the Walmarts and the buckets of corn syrup and the high-clearance monster trucks; it was the feeling that nobody else in the country was giving even *five seconds' thought* to what it meant to be packing another 13,000,000 large primates onto the world's limited surface every month. The unclouded serenity of his countrymen's indifference made him wild with anger. (F 334)

D'une part, le sentiment d'isolation intellectuelle est cher à Franzen, ainsi qu'il en fait état dans son essai « Perchance to Dream ». Sur cet aspect, Walter semble se faire le double de son auteur. D'autre part, l'antihumanisme qui s'incarne chez Walter semble de fait contradictoire avec les positions progressistes du personnage. Alors que ces deux aspects conduisent inexorablement à la capitulation de Walter, Franzen trouve une issue inattendue et collective à sa rage. Après son « explosion » publique lors de l'inauguration de l'usine d'armures en Virginie Occidentale, Walter devient malgré lui l'icône de la jeunesse radicale et altermondialiste. Franzen semble à ce moment du récit résoudre les conflits internes du personnage en trouvant une issue radicale et collective — voire utopique — à son engagement : Walter embrassant son nouveau statut en se lançant dans une tournée nationale. En ce sens, l'auteur semble vouloir rompre avec les résolutions de ses précédents

romans et les révolutions avortées qui s'incarnent dans les différents personnages. C'est ce qu'exprime Colin Hutchinson au sujet des personnages de *The Corrections* :

In every instance, the revolution is a failure, and the protagonists find themselves drawn guiltily and regretfully toward the vestiges of that against which they have rebelled. Because this rebellion is based on individual rather than collective liberation, it does not take on the aspect of revolution but rather of "correction"; it is a series of adjustments that, like the endings of Franzen's first and second novels, leave the status quo intact<sup>178</sup>.

Contrairement aux précédents romans de l'auteur, la quête individuelle de Walter semble prendre la voie de la révolution après sa rupture avec LBI et sa rencontre avec la jeunesse altermondialiste et contestataire de la guerre en Irak, que *Freedom*, dans sa fresque politique de l'après-11 septembre, n'évite pas<sup>179</sup>. Mais cette résolution n'est que temporaire, car selon un nouveau rebondissement purement arbitraire — la mort de la nouvelle compagne de Walter dans un accident de voiture — l'issue révolutionnaire est finalement abolie. Walter quitte ses fonctions publiques et trouve refuge dans la petite maison de campagne familiale alors qu'il exerce des fonctions sous-qualifiées pour l'organisme de protection de l'environnement qu'il a réintégré :

The state chapter of the Conservancy, which he'd once directed, and whose coziness with corporations and millionaires now made him queasy, had granted his wish to be rehired as a low-level property manager, in the frozen months, as an assistant on particularly tedious and time-consuming administrative tasks. (F 584-585).

Ce passage, ainsi que la partie dont il est extrait, peut laisser envisager au lecteur ce que certains critiques identifient comme une forme de capitulation politique et de solipsisme récurrente dans les romans de Franzen. Il est également évocateur d'une période plus lointaine de la littérature et du retour à la nature prôné par Henri David Thoreau, notamment dans son célèbre ouvrage *Walden* (1854). Thoreau y fait part de son expérience de vie dans une cabane dans les bois du Massachussetts pendant un an. Inspiré par le

---

<sup>178</sup> Colin Hutchinson, « Jonathan Franzen and the Politics of Disengagement », *Critique*, 50:2 (Winter 2009): p. 204.

<sup>179</sup> Citant la définition de Jeremy Green, Hutchinson déplore l'absence d'un « contre-public » dans l'œuvre de Franzen : « an oppositional space of dialogue and the exchange of information, a medium that exists outside the hegemonic, corporate-controlled networks » (Jeremy Green, *Late Postmodernism: American Fiction at the Millennium*, New York: Palgrave Macmillan, 2005). Une absence qui semble comblée dans *Freedom* par la rencontre entre la rage de Walter et celle de cette jeunesse radicalement opposée à l'intervention en Irak et à l'administration Bush, fournissant une réelle alternative à l'alignement patriotique d'une partie des « libéraux ».

transcendentalisme de son mentor Ralph Waldo Emerson, Thoreau envisage cette expérience comme un retour à un mode de vie proche de la nature. Mais tout comme l'idéal politique transcendentaliste d'Emerson fut associé par certains à un solipsisme bourgeois<sup>180</sup>, la « désobéissance » prônée par Thoreau — notamment dans son essai *Civil Disobedience* — suscita des accusations similaires. Dans un célèbre essai, Hannah Arendt assimila ainsi les préceptes de Thoreau à une forme d'individualisme apolitique :

[Thoreau] argued his case not on the ground of a *citizen's* moral relation to the law, but on the ground of individual conscience and conscience's moral obligation. [...] Thoreau did not pretend that a man washing his hands of [wrong] would make a world better. [...] Here as elsewhere, conscience is unpolitical<sup>181</sup>.

Ainsi, le retour à un mode de vie simple et le retrait de la sphère publique pourraient être interprétés, de façon similaire, comme une façon pour Walter de se laver de ses compromissions passées, débouchant dès lors sur la préservation du statu quo évoqué auparavant<sup>182</sup>. Mais plutôt que d'une trajectoire circulaire, et d'un retour au point de départ, cette résolution s'avère plus dialectique que de prime abord. Elle constitue en effet une sorte de négation de la métaphore de la maison désertée décrite dans le prologue du roman. Si Walter quitte ses fonctions publiques, l'espace local est réinvesti à travers son engagement le plus élémentaire sur le terrain. En ce sens, les ambitions de Walter, abandonnées en théorie, semblent cependant maintenues à travers le réinvestissement d'un territoire. La place de l'engagement civique et du progressisme n'est donc plus laissée vacante alors que se termine le roman et avec lui la décennie. Cette préservation de l'engagement malgré la capitulation apparente fait écho aux conceptions de l'auteur quant à

---

<sup>180</sup> Voir John Carlos Rowe, *At Emerson's Tomb: The Politics of Classic American Literature*, New York: Columbia University Press, 1997.

<sup>181</sup> Hannah Arendt, « Civil Disobedience » (1970), in Hannah Arendt, *Crises of the Republic*, San Diego: Harcourt Brace, 1972, pp. 49-68. Cité dans Jack Turner, « Introduction: Thoreau as a Political Thinker », in Jack Turner (ed), *A Political Companion to Henry David Thoreau*, Lexington, KY: University Press of Kentucky, 2010. Précisons que cette lecture de Thoreau fut réfutée par le philosophe Stanley Cavell dans son ouvrage *The Senses of Walden* (Chicago, University of Chicago press, 1972) qui réhabilite la dimension politique de l'œuvre de Thoreau : « [...] *Walden* is, among other things, a political tract, a tract for political education in the polis. It locates authority in the citizens and it identifies citizens — those with whom one is in membership — as "neighbors". What it shows is education for citizenship is education for isolation [that is, self-containment] » (Cavell 1972, pp. 85-86). Pour une discussion du concept d'autonomie souveraine (« self-reliance ») chez Emerson, voir Mathieu Duplay, « Écarts et souveraineté dans les essais de Ralph Waldo Emerson », *Sillages critiques* [En ligne] 12 (2011), <<http://sillagescritiques.revues.org/2177>> 18 mars 2014.

<sup>182</sup> Voir page précédente.

la possibilité d'un roman social, précédemment évoquées<sup>183</sup>. Mais surtout, elle nuance certaines critiques formulées à l'encontre des précédents romans de Franzen sur l'impossibilité d'un engagement dont les protagonistes font finalement l'expérience<sup>184</sup>. Franzen n'entend pas, dans *Freedom*, figer son protagoniste dans l'abdication et le solipsisme. Un dernier rebondissement — le retour de Patti auprès de Walter — génère alors une empathie retrouvée. Leur départ final pour New York et le retour de Walter à la vie sociale constituant une sorte de négation de la négation.

La fin heureuse de *Freedom* nous renvoie à la résolution d'un autre roman, *Pattern Recognition*, dont la teneur familiale est cependant empreinte d'un positionnement politique distinct. D'un côté, la résolution familiale de *Pattern Recognition* semble coïncider avec la disparition des symptômes de Cayce et son acceptation du système capitaliste mondial qui lui est à présent accessible. Selon Bruce Robbins, cette résolution est peut-être à lire comme une trêve provisoire de Gibson avec l'économie de marché et la société de consommation après le 11 septembre, que le romancier semble percevoir comme un point de rupture. La découverte de la totalité du système n'entraîne pas une distanciation ou un rejet. Le dénouement heureux de *Freedom* se situe, quant à lui, sur un autre registre et semble le résultat d'un processus plus dialectique chez Walter. En effet, la compromission de plus en plus évidente avec le système politique et économique de l'ère Bush pousse à la radicalisation, puis au désengagement apparent, pour enfin provoquer un retour à la vie publique, comme semble le suggérer la fin du roman.

Cette question de l'engagement paraît intimement liée à la question de l'ironie que les deux romans envisagent, là aussi, avec des implications diverses. Si l'on en croit Lee Konstantinou, Cayce serait, à travers la figure du « coolhunter », un personnage post-ironique, au sens où l'ironie envers la société de consommation serait déplacée et réorientée, chez Cayce, vers un mode de consommation averti mais compatible avec la

---

<sup>183</sup> Voir pp. 357-358 de la présente étude.

<sup>184</sup> Colin Hutchinson écrit ainsi : « Franzen's intent, once it has passed through his uncertainty as to whether a socially engaged novel is viable, does seem to abandon the collective social and political consciousness that he and his characters crave, leaving what Green regards as a closed circle of individual pathologies completely dominated by corporate power. Nonetheless, the fault lines that run through Franzen's writing show, as Annesley has indicated, that it is possible to read his work with a more positive implication for the social novel than Wood advances. *The Corrections* is the fulcrum of this reading because of its implication that, when faced with the need to establish alternatives to the unsatisfactory order presented by contemporary life, whether on a personal, familial, or political level, the search for corrections, adjustments, and therapies is futile, not least because all of the above will certainly form part of that order » (2009, p. 205).

défense du mode de vie occidental renforcée après le 11 septembre<sup>185</sup>. L'ironie qui inonde la prose de Franzen semble être, de l'aveu même de l'auteur, une spécificité de la culture américaine :

English irony is ironic even about its own irony. American irony is sincere irony, as opposed to the truly ironic English irony. All of that, when I'm away from the country for more than a month, I begin to hunger for. I think irony is the cultural flip side of American supremacy. It's perhaps not a good thing, but it does come out of the moral sense of a person. It's a fundamentally moral response to being a citizen of the crushing, hegemonic U.S.<sup>186</sup>.

La vision de Franzen de ce qu'il nomme ici « ironie américaine » n'est pas sans ambiguïté et paradoxes. Elle semble n'être, d'un côté, qu'une contrepartie quasi structurelle de l'hégémonie culturelle américaine, elle aussi présente dans les médias de masse et la publicité. Mais elle est aussi porteuse de vertus morales, selon le romancier, au sens où elle semble permettre une réelle distanciation envers cette hégémonie. Cette notion d'« ironie sincère », Franzen la met en situation et sous tension à plusieurs reprises dans *Freedom*, parfois de façon explicite comme lorsqu'un des protagonistes du roman assiste à un concert du groupe « Bright Eyes » que le narrateur présente comme porteur de sincérité et emblématique d'une nouvelle génération avide d'émotions : « He was performing sincerity, and when the performance threatened to give sincerity the lie, he performed his sincere anguish over the difficulty of sincerity » (F 392). L'anaphore présente dans cette phrase et la répétition du terme « sincerity » teintent ici le passage d'une ironie suggérant les limites ou l'artificialité de cette recherche de sincérité.

L'ironie sincère de Franzen semble prendre à contre pied la célébration de la fin de l'âge de l'ironie après le 11 septembre et l'élan patriotique et consumériste qui semblait la guider<sup>187</sup>. Le narrateur nous renseigne en ce sens sur le public présent au concert : « They gathered not in anger but in celebration of their having found, as a generation, a gentler and more respectful way of being. A way, not incidentally, more in harmony with consuming » (F 392). Les liens avec le concept de post-ironie de Konstantinou appliqué à la figure du « coolhunter » s'avèrent ici assez évidents. Mais l'association explicite entre la recherche de sincérité d'une génération et ses connivences avec le modèle de consommation occidentale

---

<sup>185</sup> Voir p. 347-349 de la présente étude.

<sup>186</sup> Franzen 2009, p. 40.

<sup>187</sup> Voir p. 350 de la présente étude.

n'exclut pas du roman tout autre type de sincérité. En effet, la sincérité qui s'exprime dans la colère — voire la rage — de Walter n'est pas oblitérée par l'ironie omniprésente dans le roman. C'est cette sincérité qui, en dépit du solipsisme apparent de l'épilogue, préserve la possibilité d'un engagement, ne serait-ce qu'au niveau le plus élémentaire, et qui permet le retour à la vie publique et civique de Walter suggéré par la toute fin du roman. Cette fin, et le départ final de Patty et Walter pour New York, joue sur un équilibre fragile, mais non moins prometteur. D'un côté, la résolution sentimentale suggère un dénouement heureux, convenu, mais, de l'autre, le départ pour New York constitue un renouveau et un dépassement du stade individualiste de l'épilogue. Si la perspective révolutionnaire — représentée dans le mouvement altermondialiste — semble provisoirement abandonnée, la trajectoire de Walter n'implique pas un renoncement à l'engagement collectif, comme le suggère le retour final vers la vie civique. Ainsi, l'ironie, condamnée au lendemain du 11 septembre par une fronde patriotique est omniprésente dans la réponse romanesque de Franzen aux années deux mille, mais elle n'oblitére jamais la sincérité et la puissance de l'effarement politique de la décennie écoulée.

Les œuvres abordées dans ce dernier chapitre tentent, chacune à leur manière, de mettre en perspective les problématiques particulières soulevées par le 11 septembre, ses causes et conséquences, dans un contexte plus large — à la fois géographiquement et historiquement — dont les implications se situent souvent en dehors de l'espace domestique américain — évoqué par le terme, à teneur patriotique, de « homeland », après le 11 septembre. La démarche des auteurs, bien qu'esthétiquement différente, naît d'une volonté commune de repousser les frontières de cet espace national pour identifier les sources ou le prolongement politique et économique des événements advenus sur le territoire américain, et ce dans des zones souvent inaccessibles pour le lecteur américain moyen. Cette démarche relève ainsi d'une logique centripète, pour reprendre le terme utilisé par Mickael Rothberg, et ses préconisations quant à la fiction américaine de l'après-11 septembre. La conséquence la plus visible de cette logique centripète se révèle dans l'absence de la figure de l'Autre — djihadiste ou terroriste — investie par d'autres romanciers pour rendre compte de la nature de l'événement. Mais, surtout, la mise en perspective historique que suscite l'élargissement géographique semble de fait relativiser — à l'exception notable de *Pattern Recognition* — la perception de l'événement comme



moment de rupture inenvisageable. En ce sens, chacun des romans analysés dans cette dernière partie tend à repousser à des degrés divers — et en dépit de certaines résistances idéologiques — les limites du sens commun américain relatif au 11 septembre.

Cette démarche est explicite dans *The Reluctant Fundamentalist* où la situation personnelle de l'auteur — à mi-chemin entre le Pakistan et les États-Unis — est garante de l'élargissement géopolitique à l'œuvre dans le roman. Le lecteur potentiellement américain visé par le roman se trouve aussi intégré, de façon allégorique, au récit par le recours à la deuxième personne et la possibilité de son interchangeabilité avec le personnage de l'Américain. En termes de causalité, le dispositif narratif du roman brouille les pistes. Le ressentiment du narrateur naît des disparités socio-économiques entre les États-Unis et le Pakistan, mais le récit proleptique du narrateur lui confère une tonalité identitaire que l'interventionnisme militaire, intensifié au lendemain du 11 septembre, vient exacerber. Dès lors, le lecteur peut difficilement échapper aux reproches implicites adressés par le narrateur à son interlocuteur dans le récit de son expérience personnelle du 11 septembre et des dommages collatéraux causés dans son pays natal. Ce que ce dispositif révèle plus généralement, ce n'est pas seulement la mise à l'écart de la religion comme axe privilégié d'analyse de l'événement, ce sont aussi les faibles répercussions de la politique extérieure américaine sur son propre territoire. À travers l'accusation que le narrateur adresse à son interlocuteur, le lecteur ne peut échapper à la désignation autoritaire de son appartenance nationale par le narrateur, et qui, du fait de celle-ci, échange son statut de victime contre celui de bourreau.

Si esthétiquement, *Pattern Recognition* s'avère moins explicitement didactique, ses ambitions globales n'en sont que plus évidentes. Comme chez Hamid, la position centrale qu'occupe le protagoniste au sein du système capitaliste mondial lui permet de cartographier, dans ses déplacements, le système dans son ensemble. Si chez Hamid, cette cartographie conduit à la révélation, pour Changez, des déséquilibres économiques du monde, et à l'engagement de ce dernier contre la puissance américaine, elle est permise, dans le roman de Gibson par les talents mystérieux de Cayce et par la recherche de l'œuvre d'art. Le système n'en est pas moins révélé dans sa totalité, et la quête de Cayce dessine une cartographie alternative du monde dans lequel se produit le 11 septembre, privé notamment de l'opposition civilisationnelle entre l'Occident et le monde islamique. Si ces conceptions culturelles et identitaires sont suspendues par la trajectoire à teneur

épistémologique et historiciste du roman, l'irruption du 11 septembre s'avère cependant problématique. L'événement est en effet assimilé à une rupture inenvisageable par le protagoniste, et, métaphoriquement, par le père de celle-ci, disparu ce jour-là. Win Pollard, héros de la guerre froide du côté américain, incarne le versant conservateur du roman. Mais c'est à lui que Cayce s'en remet, ainsi qu'à d'autres figures paternelles de substitution, après le 11 septembre, conduisant celle-ci non pas à une prise de position éthique envers les inégalités causées par le système dont elle est partie prenante, mais à une « trêve » physique et morale avec l'économie de marché, dépassant ainsi le stade de l'ironie réclamée par certains au lendemain du 11 septembre.

Les ambitions de *Freedom* naissent du constat paradoxal de la fin de la fonction sociale du roman. Mais dans la fresque familiale que le roman dépeint, l'ambition de rendre compte des enjeux politiques et sociaux de l'après-11 septembre et de l'ère Bush est pourtant préservée. Le prisme familial constitue un laboratoire des identités politiques de la période, mais il permet aussi d'observer la participation des personnages dans le fonctionnement politique. L'épisode farcesque de la guerre en Irak est ainsi renforcé par le point de vue limité et irresponsable de Joey sur les événements en cours, dont il est un chaînon essentiel, et qui renseigne sur l'opacité des intérêts américains en Irak. À travers l'accessibilité du point de vue du personnage et de son statut pour le lecteur, l'expérience de la réalité matérielle d'un conflit par ailleurs inaccessible, est ainsi facilitée. De façon tout aussi évocatrice, l'élargissement des coordonnées spatiales du roman se produit de l'intérieur, et selon des intérêts privés sans liens avec la population irakienne. Les intérêts économiques privés se révèlent la pierre angulaire de la période, et semblent précipiter la radicalisation de Walter dans un premier temps, puis son renoncement. Mais là encore la possibilité d'un engagement semble préservée, ainsi que le suggère la fin ouverte du roman, et le dépassement du retrait individualiste du personnage.

## Conclusion générale

Nous arrivons à présent au terme de ce parcours analytique, et il convient, dès lors, de se pencher sur ses enseignements. La présente étude fut d'abord conçue autour d'un corpus d'œuvres hétérogènes. À défaut d'être exhaustive, celle-ci s'est donc proposée d'offrir un panorama de romans emblématiques de divers types de réponses au 11 septembre, constitués d'incontournables du canon — à l'instar de *Extremely Loud and Incredibly Close* ou *Falling Man* — ou d'absents plus fréquents des études sur la littérature américaine relative au 11 septembre — c'est notamment le cas de *Pattern Recognition* ou *Freedom*. Face à la diversité — esthétique et thématique — des œuvres prises en compte, une analyse individuelle de celles-ci s'est imposée, afin de rendre compte au mieux des particularités de chacune et de leur complexité.

Cette segmentation de l'analyse est également indissociable de l'approche critique privilégiée dans cette étude. En effet, la prise en compte de ce corpus hétérogène nous a conduit à envisager chacune des œuvres analysées comme le produit de son contexte d'émergence. Cet effort de contextualisation, en apparence évident ou vague, est cependant souvent absent des études sur le 11 septembre qui abordent les thématiques et motifs des romans relatifs à l'événement sans en évaluer les enjeux dans un cadre discursif plus large. Notre ambition critique fut donc guidée par un souci d'analyser non seulement les œuvres elles-mêmes, mais aussi les différents types de discours et de lectures de l'événement dont ils rendent compte ou s'inspirent. Le discours des œuvres quant à l'événement et la réception générale de celui-ci dans la sphère publique américaine, furent ainsi placés sous tension permanente tout au long de notre parcours critique. Qu'il s'agisse de la réponse politique au 11 septembre — et de la rhétorique qui la caractérise — de son traitement médiatique, de l'approche théorique et universitaire de l'événement, chacun de ces discours trouve un écho dans les œuvres que nous avons abordées.

Cette approche nous a ainsi permis de dépasser une simple lecture thématique des romans, tout autant qu'elle nous a éloigné des critères normatifs avancés par la critique littéraire dans les mois suivants les attentats et au fil de la parution des romans. Il nous fut

permis, dès l'introduction, de relier ces préceptes normatifs, chez les critiques, à la réception du 11 septembre comme rupture épistémologique, dominante de la sphère discursive. Dès lors, la tâche assignée aux romanciers par ces critiques est de rendre compte de l'inenvisageable, et de faire sens de l'incompréhensible. C'est cette tâche impossible que la presse attribue au romancier, dans un premier temps, au lendemain des attentats, en sollicitant sa réaction à travers un témoignage personnel et une réflexion « à chaud » confirmant souvent la sensation d'incommensurabilité décrite dans le discours médiatique<sup>1</sup>. L'assignation d'une tâche impossible, Bruce Robbins l'identifie chez le romancier allemand W. G. Sebald qui adresse un reproche, à posteriori, aux romanciers allemands, coupables, selon lui, d'avoir échoué à rendre compte de l'expérience des bombardements alliés sur les villes allemandes durant la deuxième guerre mondiale, qu'il envisage par ailleurs comme, précisément, inenvisageable<sup>2</sup>.

L'analyse préalable de ces discours relatifs à la réception du 11 septembre dans la sphère publique américaine, nous a ainsi permis d'opérer une distanciation théorique avec les préceptes de la critique, par ailleurs souvent relayés dans le discours académique portant sur la littérature du 11 septembre. Il n'était plus question, alors, d'aborder les œuvres selon leur capacité à combler les attentes critiques, mais plutôt, d'évaluer dans quelle mesure, celles-ci étaient le produit de la réception de l'événement et des termes de celle-ci. Partant de ce postulat, chaque œuvre du corpus fut discutée selon ses problématiques particulières mais toujours en rapport avec un aspect du contexte dans lequel le 11 septembre se produit et est reçu. Sur ce dernier aspect, l'étude préalable de la réception discursive du 11 septembre aux États-Unis nous a permis de mettre en lumière les décalages entre cette réception et le contexte géopolitique dans lequel le 11 septembre se produit, ce qui s'avère un élément crucial de notre analyse. Par exemple, l'emprise du paradigme traumatique dans certains domaines académiques, notamment, jette un éclairage particulier sur le discours

---

<sup>1</sup> Voir pp. 8-11 de la présente étude.

<sup>2</sup> Voir p. 165 de la présente étude. Robbins écrit : « This oblique commitment to incomprehensibility would also explain why Sebald lays the responsibility of remembering on literature rather than on some other form of discourse, while simultaneously making it impossible for literature to fulfill this responsibility. [...] He speaks of literature as an attempt "to make sense of the senseless" (49) — a characteristically no-win formulation that somehow leaves him free to accuse anyway, even though sense itself, could it be achieved, might then be understood as proof of literature's failure to do justice to the event or to *be* literature » (Robbins 2012, 180). De la même manière, les critiques reprochent souvent aux romans sur le 11 septembre de ne pas être à la hauteur du 11 septembre, alimentant ainsi l'incertitude épistémologique autour de l'événement, et l'impossibilité pour les romanciers de remplir la responsabilité qui leur est assignée.

d'incompréhensibilité au sujet de l'événement, qui se retrouve à son tour privilégié par certains romanciers, notamment DeLillo et Foer.

L'organisation de la présente étude s'est axée autour de cette prise en compte du contexte d'émergence des œuvres, à la fois dans la réception du 11 septembre aux États-Unis et dans le contexte — géopolitique et historique — dans lequel l'événement lui-même se produit. Les deux premiers chapitres abordent l'opposition entre la sphère privée et la sphère publique qui s'avère d'une importance toute particulière dans le contexte de l'après-11 septembre aux États-Unis. Cette opposition peut sembler artificielle voire inexacte au vu de la porosité apparente entre ces deux sphères que les discours relatifs à l'événement suscitent. D'un côté, la réaction au 11 septembre s'exprime sous forme de témoignages mettant l'accent sur l'expérience individuelle et personnelle de leurs auteurs. C'est la forme privilégiée par les écrivains dans leurs réponses initiales au 11 septembre dans les médias. Ce mode de personnalisation de la réaction initiale à l'événement ne semble pas se limiter aux romanciers, et s'exprime également dans le discours académique. D'autre part, certains auteurs, à l'image de Deborah Eisenberg et Don DeLillo, expriment la sensation que la sphère privée est réduite à néant après les attentats, et face au poids des problématiques publiques et politiques que l'événement fait surgir.

En dépit de ce « brouillage » et de cette porosité entre les domaines publics et privés, les romans présents dans le corpus de cette étude justifient la distinction opérée à l'échelle du plan. En effet, les œuvres analysées dans le premier chapitre tendent toutes à opérer un repli sur la sphère privée, à travers un processus d'individualisation et de privatisation de l'événement. Ce processus se révèle de différentes manières dans les romans. Jay McInerney envisage le 11 septembre, dans *The Good Life*, comme une catastrophe naturelle qui semble provoquer, en apparence, un nivellement social à l'échelle de la ville de New York. Les personnages expriment alors une anxiété liée à leur statut social, compensée, en quelque sorte, par leur engagement humanitaire auprès des secouristes de « Ground Zero », et synonyme, pour eux, d'élévation morale. Leurs préoccupations narcissiques conduisent à l'émergence d'une communauté imaginaire qui est vectrice, dans le roman, d'un sentiment de nostalgie pour ce qui paraît comme une forme de solidarité éphémère et superficielle.

Cette communauté du 11 septembre, les personnages de *A Day at the Beach* l'idéalisent, par écran interposé, à la fin du roman, alors qu'ils ont au préalable opéré un repli extrême sur la sphère privée et domestique, en fuyant New York et en trouvant refuge

dans un espace isolé. Comme dans le roman de McInerney, l'élan vertueux dont fait preuve le protagoniste masque l'endiguement civique qui s'exerce dans ce processus. La narrativisation précoce du 11 septembre représentée dans le roman se produit sous l'emprise du discours politique naissant qui oblitère les termes du débat public relatif à l'événement au profit d'une réception patriotique et patriarcale de celui-ci.

À la différence de ces deux romans, le débat public sur le 11 septembre n'est pas absent de *Netherland*, mais il est rejeté par le narrateur-protagoniste du roman au motif de son inauthenticité. À la différence, également, des précédents romans, Hans ne trouve pas son salut dans le secours porté aux victimes du 11 septembre, mais au sein d'une autre communauté imaginaire, celle du cricket — dans sa version new-yorkaise — et de ses membres aux origines multi-ethniques. L'identification du narrateur avec cette communauté lui permet de découvrir l'espace multiculturel new-yorkais qui est implicitement envisagé dans le texte comme un rempart à la stigmatisation ethnique ou religieuse exacerbée dans le contexte de rhétorique bushienne de la terreur. Le refus du narrateur de prendre part au débat public et civique de l'après-11 septembre plonge, cependant, le récit dans une forme de solipsisme, renforcé par l'absence de causalité entre l'état mélancolique de Hans et l'urgence de la situation politique explicitée par des voix secondaires marginalisées.

L'individualisation du 11 septembre se révèle pleinement dans les romans ayant recours à une lecture des conséquences de l'événement en termes traumatiques. Dans *Falling Man* et *Extremely Loud and Incredibly Close*, le traumatisme individuel ne peut être dissocié du traumatisme national ou collectif consécutif au 11 septembre. Dès lors, les manifestations du traumatisme à l'échelle individuelle, telles qu'elles sont représentées dans les romans, révèlent une réception de l'événement dans des termes similaires, au niveau collectif. Si le récit des symptômes post-traumatiques de Keith semble dissocier celui-ci de son traumatisme, le privant ainsi de toute possibilité de lui attribuer une signification, le deuil d'Oskar dans *Extremely Loud and Incredibly Close* le conduit à concevoir des procédés ayant pour but de prévenir rétroactivement les attentats, dont la finalité demeure la protection familiale face à une menace extérieure non identifiée.

À l'inverse, les romans traités dans le deuxième chapitre, semblent vouloir faire face aux enjeux publics soulevés par le 11 septembre — à l'exception notable de *Falling Man* qui présente des dynamiques contradictoires, justifiant son analyse fragmentée entre les deux chapitres. Alors que d'un côté, le roman accorde une place privilégiée à l'évocation des

symptômes post-traumatiques de son protagoniste et de ses proches, il n'élude pas, cependant, la réception de l'événement dans la sphère publique. Mais, là encore, la frontière entre le public et le privé semble ténue, le texte s'attachant alors à décrire la pénétration du sentiment de terreur — dominante discursive de l'après-11 septembre — dans la texture du quotidien des personnages. La question du terrorisme y est abordée par le prisme de l'altérité religieuse et politique, à travers la focalisation sur le personnage du djihadiste et la présence d'une figure du terrorisme politique européen qui renforce indirectement l'altérité du djihadisme.

Dans *Terrorist*, John Updike investit également un terroriste en devenir. L'approche abstraite et idéaliste du terrorisme chez DeLillo fait place ici à un cadre socio-économique renforcé, qui laisse envisager une contextualisation du ressentiment à l'égard des États-Unis, cette fois-ci identifié dans son espace national. Mais Updike privilégie finalement l'individualisme de son protagoniste aux dépens de la catégorie socio-ethnique à laquelle il est pourtant associé, délaissant ainsi les problématiques auxquelles cette catégorie fait face après le 11 septembre.

Les répercussions du 11 septembre au niveau social et civil se trouvent abordées avec plus d'ambition et de vraisemblance sociologique dans *The Submission*, en dépit de son intrigue contrefactuelle. Le roman offre une réflexion sur le libéralisme, au sens américain du terme, dans une période où ses principes sont menacés, mais plutôt que de renforcer ces principes, celui-ci s'aligne finalement sur le deuil et la souffrance de Claire et celle des autres familles de victimes. En légitimant les suspicions identitaires autour du vainqueur du projet de mémorial aux dépens d'une application de principes égalitaires, le roman est en ce sens un produit ambigu de l'après-Bush qui ne parvient pas vraiment à se défaire des affres de la période.

L'opposition stricte entre sphère privée et sphère publique est délaissée dans notre troisième chapitre, où les œuvres réunies s'appliquent à élargir leurs horizons sur la question du 11 septembre, de ses causes et conséquences, ou, plus généralement, sur la décennie écoulée depuis les attentats. *The Reluctant Fundamentalist* propose ainsi un décentrage du récit, à la fois géographique et narratif — à travers la confiscation de la voix narrative par le narrateur à la première personne du roman — qui permet un processus comparatif entre les conséquences du 11 septembre et celles de la politique interventionniste des États-Unis sur son propre territoire et dans des régions inaccessibles pour le lecteur américain. Ce dernier

ne peut dès lors échapper aux reproches implicites adressés par le narrateur à son interlocuteur que le recours à la deuxième personne vient accentuer.

Les ambitions d'élargissement du cadre géopolitique de l'après-11 septembre sont tout aussi présentes dans *Pattern Recognition*. Si, de l'aveu même de l'auteur, le 11 septembre se produit alors qu'une partie du manuscrit est déjà écrite, le roman n'en offre pas moins une cartographie alternative de l'immédiat après-11 septembre de laquelle le terrorisme et l'extrémisme islamiste sont absents. Cependant, les passages relatifs au 11 septembre, envisagé comme une rupture imprévisible par le protagoniste, compromettent les ambitions géopolitiques du roman ; nous reviendrons sur ce point.

Enfin, Jonathan Franzen offre, dans *Freedom*, une synthèse des rapports particuliers entre public et privé, tout en rendant compte de la dissémination des intérêts américains dans des zones inaccessibles pour le lecteur, répondant là encore d'une volonté d'élargissement du champ du roman de l'après-11 septembre. Le prisme familial est — paradoxalement, en apparence — la porte d'entrée de cette approche synthétique et élargie de la période. La poursuite d'intérêts privés à la plus petite échelle — ainsi qu'elle s'incarne chez Joey — est indissociable des intérêts américains durant l'ère Bush, notamment dans le conflit en Irak auquel le roman, sur un monde farcesque, rend cependant une réalité matérielle, dont le citoyen et lecteur américain semble privé.

Nous avons privilégié, tout au long de cette étude, une approche individuelle des œuvres, et ce afin de mettre en évidence la complexité de chacune sous un éclairage critique particulier. Au moment de tirer les enseignements inédits que cette approche contextuelle nous a permis de mettre en lumière, nous fournirons, au lecteur, dans un souci de synthèse, un bilan transversal de nos trois chapitres.

### **Absence de causalité**

Nous avons pu identifier lors de l'introduction de cette étude, un consensus de la rupture, lié à la réception du 11 septembre, en vigueur aux États-Unis dans divers domaines discursifs. À la lecture du corpus de romans analysés ici, ce consensus semble s'appliquer également au champ littéraire et romanesque. L'événement est en effet souvent considéré,



même de façon implicite, comme étant inenvisageable. La manifestation la plus évidente de ce phénomène se trouve dans *The Good Life* dans lequel le 11 septembre est perçu par les personnages comme une catastrophe naturelle, un séisme imprévisible. Les interrogations des personnages au sujet des causes des attentats sont évacuées au profit de leur expérience du désastre et de l'élévation morale dont ils semblent tirer profit.

Ce phénomène se révèle avec plus de résonance dans les œuvres abordant l'événement par le prisme du traumatisme intime. Le 11 septembre y est, dans ce cas, envisagé comme un événement absolument imprévisible qui engendre une rupture interne au niveau du sujet traumatisé. Dès lors, l'identification des causes du traumatisme est, pour celui-ci, impossible. La diffusion des théories actuelles du traumatisme — et leur recours à une approche neurologique — dans la sphère culturelle américaine, semble avoir des répercussions dans sa représentation chez les auteurs ; c'est le cas notamment de DeLillo et son roman *Falling Man*. L'expérience traumatique est structurellement inaccessible pour le sujet traumatisé, ce qui exclut tout processus de représentation chez celui-ci. Dans le cas de Keith, l'expérience du lecteur est conditionnée par cette absence de représentation qui prive ce dernier d'une appréciation causale de l'événement.

Le parallèle historique proposé dans *Extremely Loud and Incredibly Close* laisse envisager une mise en perspective causale de l'expérience traumatique du 11 septembre. Alors que la comparaison avec le bombardement de Dresde permet potentiellement de mettre en relation deux événements perçus par la population civile comme une injustice, en dépit du contexte historique, le roman délaisse ce potentiel comparatif pour une vision décontextualisée de la souffrance humaine, qui prive, là encore, le lecteur d'une vision causale de l'événement. La voix narrative enfantine — à la fois naïve et fiable — conditionne également la perspective restreinte offerte sur l'événement et le sentimentalisme qui se dégage de cette lecture anhistorique de la souffrance humaine.

L'analyse segmentée des œuvres nous a permis d'identifier les paradoxes et contradictions qui se font jour parfois dans celles-ci. Sur cette question de la causalité, une contextualisation géopolitique de l'après-11 septembre ne semble pas nécessairement mettre à l'abri d'une réception de l'événement comme rupture imprévisible. Ce paradoxe s'incarne dans *Pattern Recognition*. Alors que le roman s'emploie à élargir esthétiquement les coordonnées spatiales du lecteur, l'irruption du 11 septembre est associée à la fin d'un monde que le lien symbolique avec un héros de la guerre froide — du côté américain —

colore d'une teinte patriotique. Les passages relatifs au 11 septembre sont aussi les plus conservateurs, esthétiquement, en ce qu'ils sont vecteurs, comme chez Foer, de sentimentalisme.

## Coordonnées spatiales et cartographie cognitive

Le concept de cartographie cognitive de Fredric Jameson fut un élément essentiel de cette étude. Bien qu'utilisé dans un autre contexte que celui envisagé initialement par le critique — comme une esthétique de l'espace postmoderne —, il nous a permis de mesurer l'amplitude, en quelque sorte, des coordonnées spatiales proposées par chacun des romans. Dans le cas d'une étude sur la littérature relative au 11 septembre, et celui particulier d'une approche contextuelle de cette littérature, le cadre spatio-temporel déployé par les romans s'est avéré de toute première importance. Ainsi la magnitude des cartographies cognitives proposées dans chaque roman nous a renseigné sur la perception de l'événement qui s'y jouait, ainsi que sur les processus causaux qu'elle rendait accessibles. En ce sens, cette spatialisation esthétique du 11 septembre est indissociable des modalités causales évoquées précédemment. Selon l'amplitude de ces modalités causales, la cartographie cognitive est alors plus ou moins développée dans les romans, et vice versa.

Cette cartographie est pratiquement nulle dans les romans qui délaissent une perspective causale sur le 11 septembre. Ces romans, à l'instar de *The Good Life* ou *A Day at the Beach* se concentrent sur l'« ici et maintenant » de la catastrophe, pour reprendre les termes de Slavoj Žižek<sup>3</sup>. Dans le roman de McInerney, les coordonnées spatiales se limitent aux frontières de Manhattan dont le site de la catastrophe est le point névralgique. Dans *A Day at the Beach*, le resserrement spatio-temporel extrême sur la journée du 11 septembre, également à Manhattan et dans le refuge privilégié des Hamptons, extrait l'événement de tout processus causal identifiable, et le vide de sa substance historique. Ainsi que l'analyse Žižek au sujet de deux films sur le 11 septembre, ce resserrement extrême permet, dans les deux cas, de se focaliser sur la réaction vertueuse des protagonistes face à la catastrophe<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Voir p. 71 de la présente étude. Voir aussi Žižek 2006.

<sup>4</sup> Voir p. 71 de la présente étude. Voir aussi Žižek 2006.

Le rétrécissement spatio-temporel et l'absence de cartographie cognitive contribuent alors à l'absence de causalité dans la représentation de l'événement.

Ce processus prend une résonance encore plus significative dans *Falling Man*. Dès la phrase d'ouverture, le narrateur envisage les rues adjacentes au World Trade Center, comme un monde à part entière. Comme l'indique Bruce Robbins, l'événement semble créer son propre environnement spatio-temporel<sup>5</sup>. Dans ce cas, le rétrécissement des coordonnées spatiales correspond à l'émergence d'un monde nouveau, par ailleurs contenu dans les artefacts qui le constituent. C'est l'exploration de ce monde créé par l'événement que DeLillo semble vouloir entreprendre à travers son « contre-récit » du 11 septembre qu'il évoque dans « In the Ruins of the Future »<sup>6</sup>. Mais ce nouvel espace est également celui dans lequel se produit l'expérience traumatique du protagoniste du roman, et que ce dernier est dans l'incapacité de se représenter, rendant dès lors le « contre-récit » impossible. L'espace spatio-temporel circonscrit coïncide, là encore, avec une constriction épistémologique.

À l'inverse de ces processus, d'autres romanciers proposent d'élargir les coordonnées spatiales abstraites de leurs romans, et tentent de localiser les enjeux liés au 11 septembre en dehors de l'espace confiné de « Ground Zero » et de ses alentours. Cet élargissement se produit au nom d'une causalité accrue. Il implique, dès lors, de rendre accessibles au lecteur les implications du 11 septembre, ses causes ou conséquences, en dehors de l'espace intérieur américain, rebaptisé « homeland » après les attentats. Cette ambition n'est cependant jamais explicite dans les romans, et semble se manifester par des moyens détournés. Elle implique dans *The Reluctant Fundamentalist* une confiscation de la voix narrative par le narrateur, d'origine pakistanaise, qui donne à voir la situation fragilisée de son pays au lendemain du 11 septembre. Cette ambition est encore moins évidente dans *Pattern Recognition* — souvent écarté du corpus critique portant sur la littérature du 11 septembre — qui procure cet élargissement au lecteur, non pas par le biais de la science-fiction classique, mais par l'intermédiaire des talents mystérieux de son protagoniste dans les rouages du système capitaliste mondial. Dans les deux cas, l'ouverture sur d'autres régions du monde conduit à la découverte d'un système total, et les points névralgiques de l'après-11 septembre deviennent alors ceux du capitalisme ; nous y reviendrons.

---

<sup>5</sup> Voir p. 141 de la présente étude. Voir aussi Robbins 2011.

<sup>6</sup> Voir p. 185 de la présente étude. Voir aussi DeLillo 2001.

Enfin, l'élargissement des coordonnées abstraites du roman semble possible, de façon contre-intuitive, depuis la cellule familiale américaine. C'est ce que propose Franzen dans *Freedom*. Cet élargissement est d'abord le résultat de l'implication, à une échelle modérée, des personnages dans la mécanique politique de l'après-11 septembre. Selon l'ethos de la période, cette implication politique est indissociable de la poursuite d'intérêts privés, et elle guide les personnages, notamment Joey, vers des zones extranationales — en l'occurrence l'Irak — dans lesquelles ces intérêts se manifestent sans entraves. Le roman est dépourvu du point de vue de la population locale sur les agissements américains, mais il est, en ce sens, évocateur de l'interventionnisme américain à la fois militaire et économique, qui semble s'incarner sous l'administration Bush avec plus de force et de cynisme. Alors qu'il permet au lecteur d'accéder à la réalité matérielle de conflits inaccessibles, la restriction du point de vue du côté américain suggère que cette poursuite d'intérêts s'effectue par l'exclusion de la population locale, exposant l'unilatéralité de l'interventionnisme américain.

### **Logique identitaire et culturelle**

Deux autres termes furent souvent employés, dans le cadre de cette étude, pour évoquer les dynamiques spatiales à l'œuvre dans les romans. Nous avons, en effet, fait référence à des romans révélant une trajectoire « centripète » et d'autres, une vision « centrifuge ». Ces deux termes sont empruntés à d'autres critiques, selon leur lecture du corpus romanesque américain relatif au 11 septembre. Dans un premier temps, cette distinction est proposée par Michael Rothberg. Elle est ensuite reprise par Richard Gray dans sa monographie portant sur la littérature américaine de l'après-11 septembre. Pour ces critiques, ces deux termes ne sont pas seulement synonymes de rétrécissement ou d'élargissement des coordonnées spatiales abstraites des romans. En effet, Rothberg préconise, dans son article, un mouvement centrifuge, à même de rendre compte des ramifications extraterritoriales de l'hégémonie américaine<sup>7</sup>. À contrario, il identifie dans les

---

<sup>7</sup> Voir p. 283 de la présente étude. Voir aussi Rothberg 2008.

préceptes critiques de Richard Gray, une tendance centripète, mettant en avant l'hybridité multiculturelle de la société américaine<sup>8</sup>.

Cette distinction renseigne, en outre, sur le prisme culturel ou identitaire privilégié plus généralement par les romanciers dans l'appréhension des problématiques liées au 11 septembre, qui se manifeste de différentes manières dans les romans et amène des conclusions souvent diverses sur les enjeux de l'événement. Là encore, le discours romanesque semble s'imprégner de la réception de l'événement dans d'autres domaines discursifs, notamment dans le traitement médiatique de l'islam après les attentats. Et dans les romans, comme dans les autres types de réponses au 11 septembre, ce phénomène semble relever, selon les termes de Slavoj Žižek, d'une « culturalisation » de la politique<sup>9</sup>.

Ce prisme culturel et identitaire se manifeste, en premier lieu, dans la logique d'opposition civilisationnelle — d'inspiration huntingtonnienne — qui est remise sur le devant de la scène après le 11 septembre<sup>10</sup>. Cette logique n'échappe pas au traitement romanesque de l'événement. Il s'incarne tout d'abord dans l'investissement de la figure du terroriste auquel DeLillo et Updike s'attaquent dans leurs romans respectifs. S'ils nuancent les stigmatisations qui caractérisent les portraits des djihadistes dans la presse, ils n'en offrent pas moins une lecture du terrorisme de laquelle est vidé tout paramètre socio-économique et historique. Dans *Falling Man*, la nature du complot terroriste est abstraite et symbolique, et ses causes sont rapidement évacuées au profit de sa seule dimension narrative. En contrepartie de ce portrait, la terreur qui pénètre la sphère domestique des personnages américains du roman, est en premier lieu culturelle et identitaire. L'identité culturelle de la communauté arabo-musulmane représentée dans *Terrorist* revêt des atours menaçants pour le protagoniste du roman, pourtant lui-même musulman, et le djihadisme ne semble relever que de l'application scrupuleuse des versets polémiques du Coran. Dans les deux romans, l'investissement du djihadiste en devenir — en focalisation interne — semble constituer la contrepartie de l'absence de cartographie cognitive. Les romanciers investissent la psyché de l'Autre à défaut de pouvoir accéder à une réalité socio-économique façonnée par les déséquilibres causés par le système capitaliste mondial et l'interventionnisme américain au Moyen-Orient.

---

<sup>8</sup> Voir pp. 117 et 299 de la présente étude. Voir aussi Rothberg 2008.

<sup>9</sup> Voir pp. 260-261 de la présente étude. Voir aussi Žižek 2004.

<sup>10</sup> Voir pp. 183-184 de la présente étude.

Le prisme identitaire se révèle d'une toute autre manière dans les autres romans du corpus, et sous un jour, en apparence, plus positif. Nous l'avons vu, O'Neill, dans *Netherland* semble trouver dans l'organisation multiculturelle de la société américaine, un rempart à la rhétorique d'opposition civilisationnelle remise au goût du jour après le 11 septembre, notamment dans la guerre contre la terreur menée par l'administration Bush. Mais la contrepartie de ces conceptions multiculturelles est le processus de domestication de l'Autre — en l'occurrence de personnage de Chuck — que le roman dessine, par ailleurs, à travers la quête d'authenticité du narrateur. Dans ce cas, le mouvement centripète privilégié par Richard Gray est poussé à l'extrême et révèle finalement ses limites éthiques.

La domestication de l'Autre échoue dans *The Submission*, alors que Mo refuse de justifier les intentions de son mémorial du 11 septembre. C'est dans l'impossibilité d'une réunion entre l'identité de l'architecte et les familles des victimes du 11 septembre que se révèle l'instabilité de la posture « libérale » sous l'ère Bush. Dans ce cas, la « culturalisation » des problématiques liées à l'événement circonscrit le champ d'exploration du roman au périmètre national, et le modèle américain, en dépit des faiblesses de ses principes démocratiques dans l'après-11 septembre, semble sortir renforcé, au terme d'un réajustement postérieur autour de la notion de tolérance.

## **Les États-Unis : victime ou bourreau ?**

Nous terminons cette synthèse des enseignements de notre parcours analytique par un point qui relie implicitement tous ceux évoqués auparavant. Ce dernier point peut constituer, en soi, une synthèse de cette étude, bien qu'il ne fut pas explicitement articulé tout au long du parcours critique. Il aurait pu également constituer son point de départ alternatif. Il concerne la double perception dont les États-Unis semblent faire l'objet au lendemain du 11 septembre. Si, d'un côté, l'Amérique se considère comme la victime — à juste titre — de l'attaque qui lui est portée, elle est, par ailleurs, perçue comme la responsable de souffrances causées ailleurs dans le monde. Ce paradoxe ne fut que rarement exposé tout au long de notre parcours, pour la simple raison qu'il semble demeurer difficilement accessible au citoyen américain moyen en ces termes ; il trouve dès lors un faible écho chez les romanciers. Cependant, il se révèle dans deux œuvres du corpus

de façon plus ou moins explicite. Dans un cas, il paraît s'exprimer à l'insu de l'auteur, dans l'autre, il est partie prenante du projet narratif et esthétique du roman. Mais dans les deux romans, ce paradoxe se fait jour à travers un procédé comparatif de la souffrance.

Dans *Extremely Loud and Incredibly Close*, la comparaison historique entre le 11 septembre et le bombardement de la ville de Dresde à la fin de la deuxième guerre mondiale, conduit paradoxalement, comme nous l'avons identifié, à une annulation du potentiel historiciste de la comparaison. Cette annulation est elle-même conditionnée par l'évacuation des modalités nationales de cette comparaison. Ainsi que l'exprime Bruce Robbins, au sujet de l'essai de Sebald sur la réponse des romanciers allemands aux bombardements alliés, l'absence de responsabilité nationale dans l'évocation de l'attaque portée à la population civile conduit à une perception individualisée de la souffrance humaine, hors de tout cadre politique et historique<sup>11</sup>. Pour Foer, la souffrance de la population civile allemande après les bombardements alliés équivaut à celle de la population américaine après le 11 septembre. Mais l'ironie de cette comparaison, c'est qu'elle rend invisible, à l'échelle du texte, la responsabilité pourtant inévitable, dans les deux cas, de la population civile sur la catastrophe dont elle est victime, précisément de par son appartenance nationale. Ce que révèle, dès lors, l'oblitération de l'appartenance nationale des protagonistes du roman, c'est l'impossibilité pour l'auteur de les confronter à la responsabilité que cette appartenance engage. La population civile demeure dès lors une victime unilatérale de l'attaque qui lui est portée.

La question de l'appartenance nationale, est, au contraire, explicitée dans un seul roman du corpus. Dans *The Reluctant Fundamentalist*, cette appartenance est double ; elle concerne la nationalité pakistanaise du narrateur, et celle américaine de son mystérieux interlocuteur. Mais la comparaison qui se joue tout au long du récit est en premier lieu permise par la double identité du narrateur. C'est la distanciation politique de celui-ci envers les États-Unis — son pays d'adoption — après le 11 septembre qui permet la mise en place du dispositif comparatif. Comme nous l'avons indiqué, la confiscation autoritaire du point de vue par le narrateur permet de relier cette comparaison à la responsabilité qui en découle. L'interlocuteur américain, et de fait le lecteur américain — à qui le roman semble être adressé en premier lieu — ne peuvent échapper aux reproches du narrateur, et à la situation

---

<sup>11</sup> Voir pp. 166-167 de la présente étude. Voir aussi Robbins 2012.

comparative qui leur est exposée. Les conséquences de l'interventionnisme américain après le 11 septembre, inaccessibles au lecteur américain moyen, sont exposées et le narrateur incite son interlocuteur à prendre conscience des inégalités de ces conséquences sur la population civile de Lahore et la population américaine. Ce que le roman propose ainsi, c'est une révision du rapport entre victime et bourreau. Les États-Unis deviennent alors le responsable de la mise en péril d'une population, sans liens avec le 11 septembre, au motif de la menace pesant sur sa propre population.

Si le roman a rencontré un lectorat non négligeable aux États-Unis, il convient cependant de relativiser la portée de ce processus comparatif dans le paysage littéraire américain de l'après-11 septembre, puisque l'auteur lui-même semble occuper une situation stratégique de par sa nationalité pakistanaise et sa longue expérience américaine. Qu'en est-il alors du romancier américain ? Est-il prisonnier de cette victimisation et de l'impossibilité de comparaison qui se révèlent dans les romans ?

Dans l'introduction d'un numéro de la revue *boundary 2* consacré au roman américain contemporain, Bruce Robbins rappelle que le roman constitue avant tout une expérience, et est déterminé et limité par ce qui peut être transformé en expérience :

Novels *are* experience — they are composed out of preexisting experience, and they fabricate new sorts of experience. If there are limits to what can be turned into experience, then there are limits to the novel, and to what can be expected of it. In other words, perhaps novels are simply not capable of “doing” our time as many of us feel our time needs to be done<sup>12</sup>.

L'incertitude de ce qui peut constituer une expérience pour le roman, Robbins la localise, dans l'Amérique de l'après-11 septembre, dans la conscience nouvelle que la population peut être bombardée sur son propre territoire, au même titre que les populations invisibles du Moyen-Orient touchées par les attaques aériennes de l'armée américaine, que les médias relaient, d'après lui, avec réticence. Selon lui, rien n'indique, en effet, que cette conscience trouvera un écho chez les romanciers de l'après-11 septembre :

Of course nothing guarantees that such knowledge must necessarily become part of the novel. There is still less guarantee that it will be translated into the consciousness that we Americans are responsible for the bombing of others, or that such consciousness, if and when it comes into existence, can work its way into novels aimed primarily at American readers<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Robbins 2009b, p. 2.

<sup>13</sup> Robbins 2009b, p. 2.



L'analyse du présent corpus semble indiquer que, pour l'instant, cette conscience double n'a pas véritablement fait son chemin, du moins dans les termes utilisés ici, dans le roman américain de la décennie postérieure au 11 septembre. Elle surgit, cependant, dans le discours littéraire de façon ponctuelle, notamment à travers une image utilisée à la fois dans ce discours et dans la théorie critique. Cette image, c'est celle du rideau déchiré par le 11 septembre, ainsi que la nouvelliste Deborah Eisenberg la représente dans « Twilight of the Superheroes »<sup>14</sup>. Pour Eisenberg, ce rideau déchiré laisse entrevoir le ressentiment né des inégalités entre l'Occident et le reste du monde, ce que Žižek interprète également comme un retour de l'histoire, face à l'utopie de l'avènement mondial de la démocratie libérale. Ce motif — absent des romans abordés ici — constitue néanmoins un accès privilégié à une réalité invisible du citoyen et lecteur américain. Il contient tout à la fois cette inaccessibilité de réalités extraterritoriales et extranationales et la conscience de celles-ci, et surtout il *est* l'expérience de ce constat.

Cette expérience alternative du 11 septembre, contenue dans le moment de sa révélation, est-elle assez ample pour être étirée et investie par le romancier ? Si ce dernier a l'ambition de rendre accessibles les répercussions inaccessibles, et donc non expérimentées, des agissements américains de par le monde, elle est porteuse de la difficulté d'accomplir cette tâche, mais aussi de la possibilité d'y parvenir. Dans ce cas, les ambitions ne sont plus seulement celles du romancier du 11 septembre, mais du romancier américain dans son époque, conscient que son appartenance nationale est indissociable des agissements de la puissance américaine de par le monde.

---

<sup>14</sup> Voir p. 282 de la présente étude. Voir aussi Eisenberg 2006.

# Bibliographie

## I. SOURCES PRIMAIRES

### ROMANS DU CORPUS

DeLillo, Don. *Falling Man*. London: Picador, 2007.

Foer, Jonathan Safran. *Extremely Loud and Incredibly Close*. 2005. New York: Mariner Books, 2006.

Franzen, Jonathan. *Freedom*. 2010. New York: Picador, 2011.

Gibson, William. *Pattern Recognition*. 2003. New York: Berkley, 2005.

Hamid, Mohsin. *The Reluctant Fundamentalist*. 2007. New York: Houghton Mifflin, 2008.

McInerney, Jay. *The Good Life*. 2006. New York: Vintage Books, 2007.

O'Neill, Joseph. *Netherland*. New York: Pantheon Book, 2008.

Schulman, Helen. *A Day at the Beach*. New York: Houghton Mifflin, 2007.

Updike, John. *Terrorist*. 2006. New York: Ballantine Books, 2007.

Waldman, Amy. *The Submission*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011.

### ŒUVRES LITTÉRAIRES SUR LE 11 SEPTEMBRE CITÉES

#### a. Romans

Kalfus, Ken. *A Disorder Peculiar to the Country*. New York: Harper Perennial, 2006.

Walter, Jess. *The Zero*. New York: Harper Collins, 2007.

## **b. Nouvelles**

Amis, Martin. « The Last Days of Muhammad Atta ». *New Yorker* 24 April 2006, pp. 152-163.

Eisenberg, Deborah. « Twilight of the Superheroes ». Deborah Eisenberg. *Twilight of the Superheroes*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006.

## **c. Témoignages d'écrivains**

Auster, Paul. « Random Notes — September 11, 2001, 4:00 P.M.; Underground ». Ed. Ulrich Baer. *110 Stories: New York Writes After September 11*. New York and London: New York University Press, 2002, pp. 34-36.

Spiegelman, Art. « Re: Covers ». *110 Stories: New York Writes after September 11*. Ed. Ulrich Baer. New York and London: New York University Press, 2002, pp. 284-286.

## **e. Poésie**

Morrison, Toni. « The Dead of September 11 ». *Trauma at Home After 9/11*. Ed. Judith Greenberg. Lincoln & London: University of Nebraska Press, pp. 1-2.

# **AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES CITÉES**

## **a. Romans**

Bell, Christine. *The Perez Family*. New York: W. W. Norton, 1990.

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

Cole, Teju. *Open City*. New York: Random House, 2011.

DeLillo, Don. *Libra*. New York: Viking, 1988.

\_\_\_\_\_. *Mao II*. New York: Viking, 1991.

Doctorow, E.L. *The Book of Daniel*. New York: Random House, 1971.

Dubus III, Andre. *The Garden of Last Days*. New York: W. W. Norton, 2008.

Franzen, Jonathan. *The Corrections*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001.

Fox, Paula. *Desperate Characters*. 1970. New York: W. W. Norton & Company, 1999.

Gibson, William. *Neuromancer*. New York: Ace Books, 1984.

Grass, Günter. *Le Tambour*. 1959. Traduit par Jean Amsler. Paris : Le Seuil, 1961.

Hamid, Mohsin. *Moth Smoke*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2000.

\_\_\_\_\_. *How to Get Filthy Rich in Rising Asia*. New York: Riverhead Books, 2013.

Heller, Joseph. *Catch 22*. New York: Simon and Schuster, 1961.

Kinkaid, Jamaica. *Lucy*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1990.

Menendez, Ana. *Loving Che*. New York: Atlantic Monthly Press, 2003.

McInerney, Jay. *Brightness Falls*. New York: Knopf, 1992.

Pynchon, Thomas. *The Crying of Lot 49*. 1966. New York: Harper Perennial, 2006.

Vonnegut, Kurt. *Slaughterhouse Five*. 1969. New York: Dial Press, 2009.

Wolfe, Tom. *The Bonfire of the Vanities*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1987.

## **b. Poésie**

Nashe, Thomas. « A Litany in Time of Plague ». 1592. Ed. Alexander Allison et al. *The Norton Anthology of Poetry*. New York: Norton, 1983, p. 212.

Wordsworth, William. *The Prelude, or, Growth of a Poet's Mind; An Autobiographical Poem*. 1805. London: Oxford University Press, 1966.

W. B. Yeats. « The Second Coming ». 1919. Ed. Edward Larissy. *The Major Works*. Oxford: Oxford World's Classics, 1997, pp. 91-92

## **TRADUCTION**

Gibson, William. *Identification des Schémas*. Traduit par Cédric Perdereau. Vauvert : Au Diable Vauvert, 2004.

## II. OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES

### ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DU 11 SEPTEMBRE

#### Ouvrages et articles scientifiques

Anker, Elizabeth S. « Allegories of Falling and the 9/11 Novel », *American Literary History* 23:3 (Fall 2011): pp. 463-482.

Frost, Laura. « Still Life: 9/11 Falling Bodies ». *Literature After 9/11*. Ed. Ann Keniston and Jeanne Follansbee Quinn. New York: Routledge, 2008, pp. 180-206.

Gray, Richard. « Open Doors, Closed Minds: American Writings at a Time of Crisis ». *American Literary History* 21 (2009): pp. 128-148.

\_\_\_\_\_. *After the Fall: American literature since 9/11*. Chichester, West Sussex ; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2011.

Greenwald Smith, Rachel. « Organic Shrapnel: Affect and Aesthetics in September 11 Fiction ». *American Literature* 83:1 (March 2011): pp. 153-174.

Houen, Alex. « Novel Spaces and Taking Place(s) in the Wake of September 11 ». *Studies in the Novel* 36:3 (Fall 2004): pp. 419-437.

Lurie, Susan. « Spectacular Bodies and Political Knowledge: 9/11 Cultures and the Problem of Dissent ». *American Literary History* 25:1 (2012): pp. 176-189.

Morley, Catherine. « Plotting Against America: 9/11 and the Spectacle of Terror in Contemporary American Fiction ». *Gamma* 16 (2008): pp. 293-312.

\_\_\_\_\_. « "How Do We Write about This ?" The Domestic and the Global in the Post-9/11 Novel ». *Journal of American Studies* 45:4 (2011): pp. 717-731.

Rothberg, Mickael. « Seeing Terror, Feeling Art: Public and Private in Post-9/11 literature ». *Literature After 9/11*. Ed. Ann Keniston and Jeanne Follansbee Quinn. New York: Routledge, 2008, pp. 123-142.

\_\_\_\_\_. « A Failure of Imagination: Diagnosing the Post-9/11 Novel: A Response to Richard Gray ». *American Literary History* 21:1 (2009): pp. 152-158.

Versluys, Kristiaan. *Out of the Blue: September 11 and the Novel*. New York: Columbia University Press, 2009.

## Articles de Presse

Amis, Martin. « The Voice of the Lonely Crowd ». *The Guardian* 1 June 2002. <<http://www.theguardian.com/books/2002/jun/01/philosophy.society>>.

McInerney, Jay. « The Uses of Invention ». *The Guardian* 17 septembre 2005. <<http://www.theguardian.com/books/2005/sep/17/fiction.vsnaiipaul>>

Mishra, Pankaj. « The End of Innocence ». *The Guardian* 19 May 2007. <<http://www.theguardian.com/books/2007/may/19/fiction.martinamis>>.

## ÉTUDES SUR LE ROMAN AMÉRICAIN

Green, Jeremy. *Late Postmodernism: American Fiction at the Millennium*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

Greif, Mark. « “The Death of the Novel” and Its Afterlives: Toward a History of the “Big, Ambitious Novel” ». *boundary 2* 36:2 (2009): pp. 11-30.

Kunkel, Benjamin. « Letter to Norway: A report on the American Fiction of the Last Decade ». *n+1* 6 August 2010. <<http://nplusonemag.com/letter-to-norway>> 3 mars 2014.

Robbins, Bruce. « Introduction ». *boundary 2* 36:2 (Summer 2009)b: pp. 1-10.

## LITTÉRATURE MONDIALE ET TRANSNATIONALITÉ

Ahmad, Aijaz. « Jameson’s Rhetoric of Otherness, and the “National Allegory” ». *Social Text* 17 (Fall 1987): pp. 3-25.

Jameson, Fredric. « Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism ». *Social Text* 15 (Fall 1986): pp. 65-88.

Robbins, Bruce. « The Sweatshop Sublime ». *PMLA* 117:1 (January 2002): pp. 84-97.

\_\_\_\_\_. « The Worlding of the American Novel ». *The Cambridge History of the American Novel*. Ed. Leonard Cassuto. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2011, pp. 1096-1106.

\_\_\_\_\_. « Comparative National Blaming: W. G. Sebald on the Bombing of Germany ». Ed. Austin Sarat and Nasser Hussain. *Forgiveness, Mercy, and Clemency*. Stanford: Stanford University Press, 2007, pp. 138-155. Reproduit dans Bruce Robbins, *Perpetual War*:

*Cosmopolitanism from the Viewpoint of Violence*. Durham: Duke University Press, 2012, pp. 173-189.

Sebald, W. G. *On the Natural History of Destruction*. 1999. Traduit par Anthea Bell. New York: Random House, 2003.

« World Lite ». Éditorial. *n+1* 12 August 2013. <<http://nplusonemag.com/world-lite>> 12 janvier 2014.

## THÉORIE LITTÉRAIRE ET ESSAIS SUR LE ROMAN

Eagleton, Terry. *Marxism and Literary Criticism*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976.

Lodge, David. « The Novelist at the Crossroads ». *Critical Quarterly* 11:2 (June 1969): pp. 105-132.

Robbins, Bruce. « Information and Emotion: On the Ambitions of Contemporary Fiction ». *Romantic Review* 100:1/2 (Jan-Mar 2009)a: pp. 93-101.

Scholes, Robert E. *The Fabulators*. Oxford: Oxford University Press, 1967.

Spivak, Gayatri Chakravorty. « Thinking Cultural Questions in “Pure” Literary Terms ». *Without Guarantees: In Honour of Stuart Hall*. Ed. Paul Gilroy Lawrence Grossberg and Angela McRobbie. London and New York: Verso Books, 2000, pp. 335-357.

Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.

Wimsatt, W.K. and Monroe Beardsley. « The Intentional Fallacy ». *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington, KY: University of Kentucky Press, 1954.

Wood, James. *How Fiction Works*. 2008. New York: Picador, 2009.

## MANIFESTES LITTÉRAIRES ET ARTICLES DE ROMANCIERS

Barth, John. « Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction ». *The Atlantic Monthly* (June 1980): pp. 65-71.

\_\_\_\_\_. « Literature of Exhaustion ». 1967. John Barth. *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London: The Johns Hopkins University Press, 1984, pp. 62-76.

Eugenides, Jeffrey. « The Father of Modernism: two novelists on the legacy of Joyce ». *Slate* 21 June 2004.

<[http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/features/2004/the\\_father\\_of\\_modernism/what\\_is\\_a\\_multicultural\\_novel\\_anyway.html](http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/features/2004/the_father_of_modernism/what_is_a_multicultural_novel_anyway.html)> 7 novembre 2013.

Smith, Zadie. « Two Paths for the Novel ». *New York Review of Books* 20 November 2008.

<<http://www.nybooks.com/articles/archives/2008/nov/20/two-paths-for-the-novel/>> 30 juillet 2013.

Trilling, Lionel. « Art and Fortune ». *Partisan Review* (December 1948): pp. 1271-1292

Wolfe, Tom. « Stalking the Billion-Footed Beast: a Literary Manifesto for the New Social Novel ». *Harper's Magazine* 279 (November 1989): pp. 45-56.

Wood, James. « Human, All Too Inhuman ». *The New Republic* 30 August 2001.

<<http://www.newrepublic.com/article/books-and-arts/human-all-too-inhuman>> 8 mars 2014.

## LITTÉRATURE ET PHILOSOPHIE

Arendt, Hannah « Civil Disobedience ». 1970. Hannah Arendt. *Crises of the Republic*. San Diego: Harcourt Brace, 1972, pp. 49-68.

Cavell, Stanley. *The Senses of Walden*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

Duplay, Mathieu. « Écarts et souveraineté dans les essais de Ralph Waldo Emerson ». *Sillages critiques* [En ligne] 12 (2011). <<http://sillagescritiques.revues.org/2177>> 18 mars 2014.

Rowe, John Carlos. *At Emerson's Tomb: The Politics of Classic American Literature*. New York: Columbia University Press, 1997.

Turner, Jack. « Introduction: Thoreau as a Political Thinker ». *A Political Companion to Henry David Thoreau*. Ed. Jack Turner. Lexington, KY: University Press of Kentucky, 2010, pp. 1-12.



## PHILOSOPHIE

Althusser, Louis. « Idéologie et appareil Idéologique d'Etat. (Notes pour une Recherche) ». 1970. Louis Althusser. *Positions (1964-1975)*. Paris : Éditions Sociales, 1976, pp. 67-125.

Badiou, Alain. *L'Éthique : Essai sur la conscience du mal*. Paris : Hatier, 1993.

Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London and New York: Verso, 2004.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *L'Anti-Œdipe - Capitalisme et schizophrénie*, Paris : Éditions de Minuit, 1972.

\_\_\_\_\_. *Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.

Lévinas, Emmanuel. *Éthique et Infini : Dialogues avec Philippe Nemo*. Paris : Fayard, 1982.

Žižek, Slavoj. *The Plague of Fantasies*. London: Verso, 1997.

\_\_\_\_\_. *Violence: Six Sideways Reflections*. New York: Picador, 2008.

\_\_\_\_\_ and John Milbank. *The Monstrosity of Christ*. Ed. Creston Davis. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009.

## SOCIOLOGIE

Weber, Max. *Le Savant et le Politique*. Paris: Plon, 10/18, 1995.

## THÉORIE CRITIQUE

### Ouvrages

Anderson, Perry. *Imagined Communities: Reflection on the Origins and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.

Barthes, Roland. *Le Bruissement de La Langue*. Paris : Seuil, 1984.

Eagleton, Terry. *Ideology: an Introduction*. 1991. London: Verso Books, 2007.

Foucault, Michel. *Dits et Écrits*. Paris : Gallimard 1994.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

\_\_\_\_\_. *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Bloomington: Indiana University Press, 1995.

LaCapra, Dominick. *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2004.

Quintyn, Olivier. « *L'Inconscient Politique* et l'Herméneutique Marxiste de Fredric Jameson : Contextes, Opérations, Usages ». Postface à l'édition française de Fredric Jameson. *L'Inconscient Politique : le récit comme acte socialement symbolique*. Traduit par Nicolas Viellescazes. Paris : Questions théoriques, 2012, pp. 415-462.

Saïd, Edward. *Orientalism*. 1978. London: Penguin Books, 2003.

Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. 2003. New York: Picador, 2004.

White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. 1973. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1975.

### **Articles**

Carp, Alex. « On Fredric Jameson ». *Jacobin Magazine* 5 March 2014. <<https://www.jacobinmag.com/2014/03/on-fredric-jameson/>> 30 juillet 2013.

Grief, Mark. « Apocalypse Deferred: Giorgio Agamben's State of Exception ». *n+1* 14 February 2005. <<http://nplusonemag.com/apocalypse-deferred>> 18 mars.

## **THÉORIES DU TRAUMATISME ET 11 SEPTEMBRE**

Berger, James. « There's No Backhand To This ». *Trauma at Home: After 9/11*. Ed. Judith Greenberg. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003, pp. 52-59.

Bringuier, Julien. « Le Sujet Assailli : Logique du traumatisme dans *Falling Man* et *Extremely Loud and Incredibly Close* ». *L'Imaginaire du 11 septembre 2001 : Motifs, Figures et Fiction*.

Ed. Bertrand Gervais, Alice van der Klei et Annie Dulong. Montréal : Nota bene, 2014, pp. 105-119.

Greenberg, Judith, ed. *Trauma at Home: After 9/11*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003.

Hurley-Depret, Molly and James Trimarco. « Wounded Nation, Broken Time: Trauma, Tourism, and the Selling of Ground Zero ». *The Selling of 9/11: How a National Tragedy Became a Commodity*. Ed. Dana Heller. New York: Palgrave MacMillan, 2005, pp. 27-53.

Kaplan, E. Ann. « A Camera and a Catastrophe: Reflections on Trauma and the Twin Towers ». *Trauma at Home: After 9/11*. Ed. Judith Greenberg. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003, pp. 95-103.

Laub, Dori. « September 11, 2001 — an Event Without a Voice ». *Trauma at Home: After 9/11*. Ed. Judith Greenberg. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003, pp. 204-215.

Radstone, Susanna. « The Way of the Fathers: Trauma, Fantasy and September 11 ». *Trauma at Home: After 9/11*. Ed. Judith Greenberg. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003, pp. 117-123.

Rothberg, Michael. « There is No Poetry in This: Writing, Trauma and Home ». *Trauma at Home: After 9/11*. Ed. Judith Greenberg. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003, pp. 152-162.

## PSYCHANALYSE ET THÉORIES DU TRAUMATISME

Caruth, Cathy. « Introduction ». *Trauma: Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 3-7.

\_\_\_\_\_. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.

Edkins, Jenny. *Trauma and the Memory of Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Farrell, Kirby. *Post-Traumatic Culture: Injury and Interpretation in the Nineties*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998.

Felman, Shoshana and Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge, 1991.

Freud, Sigmund. *On Murder, Mourning and Melancholia*. London and New York: Penguin Books, 2005.

Gilbert, Sandra M. « Writing Wrong ». *Extremities: Trauma, Testimony, and Community*. Ed. Nancy K. Miller and Jason Tougaw Miller. Chicago: University of Illinois Press, 2002, pp. 260-270.

Goldman, Marlene. « Navigating the Genealogies of Trauma, Guilt, and Affect: An Interview with Ruth Leys ». *University of Toronto Quarterly* 79:2 (Spring 2010): pp. 656-679.

LaCapra, Dominick. *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.

Leys, Ruth. *Trauma: A Genealogy*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

\_\_\_\_\_. *From Guilt to Shame: Auschwitz and After*. Princeton: Princeton University Press, 2007

\_\_\_\_\_. « The Turn to Affect: A Critique ». *Critical Inquiry* 37.3 (2011): pp. 434 - 472.

Radstone, Susannah. « Trauma Theory: Contexts, Politics, Ethics ». *Paragraph* 30:1 (2007): pp. 9-29.

Serlin, Ilene and John T. Cannon. « A Humanistic Approach to the Psychology of Trauma ». *Living with Terror, Working with Trauma: A Clinician's Handbook*. Ed. Danielle Knafo. Lanham, Md.: Jason Aronson, 2004, pp. 313-330.

### III. ÉTUDES SUR L'ŒUVRE D'AUTEURS SPÉCIFIQUES

#### A. ROMANCIERS DU CORPUS

##### Don DeLillo

###### a. Articles scientifiques

Boxall, Peter. *Since Beckett: Contemporary Writing in the Wake of Modernism*. London and New York: Continuum, 2009.

Conte, Joseph M. « Don DeLillo's *Falling Man* and the Age of Terror ». *Modern Fiction Studies* 57:3 (Fall 2011): pp. 557-583.

Hardack, Richard. « Two's a crowd: *Mao II*, *Coke II*, and the Politics of Terrorism in Don DeLillo ». *Studies in the Novel* 36:3 (Fall 2004): pp. 374-392.

Velcic, Vlatka. « Reshaping Ideologies: Leftists as Terrorists / Terrorists as Leftists in DeLillo's Novels ». *Studies in the Novel*, 36:3 (Fall 2004): pp. 405-418.

###### b. Comptes rendus critiques

Kakutani, Michiko. « A Man, A Woman, and a Day of Terror ». *The New York Times* 9 May 2007. <<http://www.nytimes.com/2007/05/09/books/09kaku.html>> 10 juin 2013.

Kirsch, Adam. « DeLillo confronts September 11 ». *The New York Sun* 2 May 2007. <<http://www.nysun.com/arts/delillo-confronts-september-11/53594/>> 10 juin 2013.

O'Hagan, Andrew. « Racing against Reality ». *New York Review of Books* 28 June 2007. <<http://www.nybooks.com/articles/archives/2007/jun/28/racing-against-reality/>> 10 juin 2013.

Wood, James. « Black Noise ». *The New Republic* 2 July 2005, <<http://www.newrepublic.com/article/books-and-arts/black-noise>> 5 octobre 2013.

## Jonathan Franzen

### **a. Articles scientifiques**

Hutchinson, Colin. « Jonathan Franzen and the politics of disengagement ». *Critique* 50:2 (Winter 2009): pp. 191-209.

Pire, Béatrice. « Franzen s'en va-t-en guerre : Jonathan Franzen, *Freedom*, 2010 ». *Arts of War and Peace* 1:1 (March 2013) : pp. 87-91.

### **b. Entretiens accordés par l'auteur**

Connery, Christopher. « The Liberal Form: An Interview with Jonathan Franzen ». *boundary 2* 36:2 (Summer 2009): pp. 31-54.

Raz, Guy. « Jonathan Franzen Takes the Long Road to "Freedom" ». *National Public Radio*, 10 September 2010.  
<<http://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=129799680>> 18 mars 2014.

### **b. Article écrit par l'auteur**

Franzen, Jonathan. « Perchance to Dream ». *Harper's Magazine* April 1996. Reproduit sous le titre « Why Bother? ». 2002. Jonathan Franzen. *How to Be Alone*. London: Fourth Estate, 2010, pp. 55-97.

### **c. Comptes rendus critiques**

Grief, Mark. « Liberalism as Niceness ». *n+1* 10 (Fall 2010): pp. 124-130.

Kirsch, Adam. « Jonathan Franzen, the Irak War and Leo Strauss ». *The New Republic* 22 September 2010.  
<<http://www.newrepublic.com/blog/foreign-policy/77838/jonathan-franzen-the-iraq-war-and-leo-strauss>> 18 mars 2014.

Kunkel, Benjamin. « A Dream ». *n+1* 10 (Fall 2010): pp. 130-132.

Parks, Tim. « Franzen's Ugly Americans Abroad ». *The New York Review of Books* (blog) 11 May 2011.  
<<http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2011/may/11/franzens-ugly-americans-abroad/>> 18 mars 2014.

Roth, Marco. « Freedom's End ». *n+1* 10 (Fall 2010): pp. 121- 124.

Tanenhaus, Sam. « Peace and War ». *New York Times Book Review* 19 August 2010, <<http://www.nytimes.com/2010/08/29/books/review/Tanenhaus-t.html>> 18 mars 2014.

Wood, James. « Abhorring a Vacuum ». *The New Republic* 15 October 2001. <<http://www.newrepublic.com/article/books-and-arts/76988/abhorring-vacuum>> 18 mars 2014.

## **William Gibson**

### **a. Articles scientifiques**

Haslam, Jason. « Memory's Guilted Cage: Delany's Dhalgren and Gibson's Pattern Recognition ». *English Studies in Canada* 32:1 (March 2006): pp. 77-104.

Konstantinou, Lee. « The Brand as Cognitive Map in William Gibson's *Pattern Recognition* ». *boundary 2* 36:2 (2009): pp. 67-97.

Taylor, Paul. « Pattern Recognition in Fast Capitalism: Calling Literary Time on the Theorists of Flux ». *Fast Capitalism* 2:1 (2006). <[http://www.uta.edu/huma/agger/fastcapitalism/2\\_1/taylor.html](http://www.uta.edu/huma/agger/fastcapitalism/2_1/taylor.html)> 3 mars 2003.

Vanderwees, Chris. « 9/11 Allegory, Conspiracy Theories, and "Communicative Capitalism" in William Gibson's *Pattern Recognition* ». *CEA Critic: An Official Journal of the College English Association* 74.2-3 (2012 Winter-Summer): pp. 73-87.

Wegner, Philip E. « Recognizing the Patterns ». *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation* 38:1 (Winter 2007): pp. 183-200.

### **b. Entretiens accordés par l'auteur**

Dayal, Geeta. « William Gibson on Why Sci-Fi Writers Are (Thankfully) Almost Always Wrong », *Wired* 13 September 2012. <<http://www.wired.com/underwire/2012/09/interview-with-william-gibson/all/>> 3 mars 2014.

Leonard, Andrew. « Nodal Point ». *Salon* 14 February 2003. <[http://www.salon.com/2003/02/14/gibson\\_5/](http://www.salon.com/2003/02/14/gibson_5/)> 3 mars 2014.

### **c. Compte rendu critique**

Jameson, Fredric. « Fear and Loathing in Globalization ». *New Left Review* 23 (September-October 2003): pp. 105-114.

## **Mohsin Hamid**

### **a. Article scientifique**

Medovoi, Leerom. « “Terminal Crisis?” From the Worlding of American Literature to World-System Literature ». *American Literary History* 23:3 (2011): pp. 643-659.

### **b. Article écrit par l’auteur**

Hamid, Mohsin. « Mohsin Hamid on his enduring love of the second-person narrative ». *The Guardian* 22 March 2013. <<http://www.theguardian.com/books/2013/mar/22/mohsin-hamid-second-person-narrative>> 12 janvier 2014.

## **Jay McInerney**

### **a. Thèse de doctorat**

Stubblefield, Patricia Elizabeth. « New York’s “Brat Pack” and the Postmodern Novel of Manners ». Thèse de Doctorat. University of South Carolina, 2001.

### **c. Compte rendu critique**

Menand, Louis. « The Earthquake: a Manhattan Affair ». *The New Yorker* 6 February 2006. <[http://www.newyorker.com/archive/2006/02/06/060206crbo\\_books1](http://www.newyorker.com/archive/2006/02/06/060206crbo_books1)> 10 juin 2013.

## **Joseph O’Neill**

### **Comptes rendus critiques**

Garner, Dwight. « The Ashes ». *The New York Times* 18 May 2008. <<http://www.nytimes.com/2008/05/18/books/review/Garner-t.html>> 30 juillet 2013.

Kakutani, Michiko. « Post 9/11, A New York of Gatsby-Size Dreams and Loss ». *The New York Times* 16 May 2008. <<http://www.nytimes.com/2008/05/16/books/16book.html>> 30 juillet 2013.

Wood, James. « Beyond a Boundary ». *The New Yorker* 26 May 2008. <[http://www.newyorker.com/arts/critics/books/2008/05/26/080526crbo\\_books\\_wood](http://www.newyorker.com/arts/critics/books/2008/05/26/080526crbo_books_wood)> 30 juillet 2013.



## Jonathan Safran Foer

### Compte rendu critique

Updike, John. « Mixed Messages ». *The New Yorker* 14 March 2005. <[http://www.newyorker.com/archive/2005/03/14/050314crbo\\_books1](http://www.newyorker.com/archive/2005/03/14/050314crbo_books1)> 30 juillet 2013.

## Helen Schulman

### Article scientifique

Banita, Georgiana. « 9/11 Trauma and Visual Witnessing in Helen Schulman's *A Day at the Beach* ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 53:1 (2011): pp. 1-15.

## John Updike

### a. Articles scientifiques

Hartnell, Anna. « Violence and the Faithful in Post-9/11 America: Updike's *Terrorist*, Islam, and the Specter of Exceptionalism ». *Modern Fiction Studies* 57:3 (Fall 2011): pp. 477-502.

Thomas, Samuel. « Outtakes and Outrages: the Means and Ends of Suicide Terror ». *Modern Fiction Studies* 57:3 (Fall 2011): pp. 425-449.

### b. Entretiens accordés par l'auteur

Inskeep, Steve. « John Updike Explores Arab Immigrant Culture ». *National Public Radio* 13 June 2006. <<http://www.npr.org/2006/06/13/5479128/john-updike-explores-arab-immigrant-culture>> 22 octobre 2013.

McGrath, Charles. « An Interview with John Updike: In *Terrorist*, a Cautious Novelist Takes on a New Fear ». *The New York Times* 31 May 2006. <<http://www.nytimes.com/2006/05/31/books/31updi.html>> 22 octobre 2013.

### c. Article de presse sur l'œuvre de l'auteur

Hitchens, Christopher. « Farewell to a Much Misunderstood Man ». *Slate* 2 February 2009. <[http://www.slate.com/articles/news\\_and\\_politics/fighting\\_words/2009/02/farewell\\_to\\_a\\_muchmisunderstood\\_man.html](http://www.slate.com/articles/news_and_politics/fighting_words/2009/02/farewell_to_a_muchmisunderstood_man.html)> 22 octobre 2013.

#### **d. Comptes rendus critiques**

Raban, Jonathan. « The Good Soldier ». *New York Review of Books* 13 July 2006. <<http://www.nybooks.com/articles/archives/2006/jul/13/the-good-soldier/>> 22 octobre 2013.

Wood, James. « Jihad and the Novel ». *The New Republic* 3 July 2006. <<http://www.newrepublic.com/article/books-and-arts/jihad-and-the-novel>> 22 octobre 2013.

### **Amy Waldman**

#### **a. Entretien accordé par l'auteur**

Brown, Jeffrey. « Conversation: Amy Waldman, Author of *The Submission* ». *Public Broadcasting Service* 7 Septembre 2011. <<http://www.pbs.org/newshour/art/blog/2011/09/conversation-amy-waldman-author-of-the-submission.html>> 7 novembre 2013.

#### **d. Comptes rendus critiques**

Abu el-Haj, Nadia. « Bringing Politics Back In ». *Public Books* 12 March 2012. <<http://www.publicbooks.org/fiction/virtual-roundtable-on-amy-waldmans-the-submission#abuelhaj>> 7 novembre 2013.

Kakutani, Michiko. « The Right Architect with the Wrong Name ». *The New York Times* 15 August 2011. <<http://www.nytimes.com/2011/08/16/books/the-submission-by-amy-waldman-review.html>> 7 novembre 2013.

Robbins, Bruce. « Why Claire Slams the Door ». *Public Books* 12 March 2012. <<http://www.publicbooks.org/fiction/virtual-roundtable-on-amy-waldmans-the-submission#robbins>> 10 juin 2013.

Row, Jess. « What Just Happened ». *New York Magazine* 31 July 2011. <<http://nymag.com/arts/books/reviews/the-submission-2011-8/>> 7 novembre 2013.

Walkowitz, Rebecca L. « Building Character ». *Public Books* 12 March 2012. <<http://www.publicbooks.org/fiction/virtual-roundtable-on-amy-waldmans-the-submission#walkowitz>> 7 novembre 2013.

Witt, Emily. « Amy Waldman's *The Submission*: Not a 9/11 Novel ». *The New York Observer* 6 September 2011. <<http://observer.com/2011/09/amy-waldmans-the-submission-not-a-911-novel/>> 7 novembre 2013.

## **B. AUTRES ROMANCIERS**

Donadio, Rachel. « The Irascible Prophet: V. S. Naipaul at home », *The New York Times Book Review*, 7 August 2005.

<<http://www.nytimes.com/2005/08/07/books/review/07DONADIO.html>>

McKeen, William. *Tom Wolfe*, New York: Twayne Publishers, 1995.

## IV. 11 SEPTEMBRE ET SOCIÉTÉ

### **ESSAIS ET ARTICLES SCIENTIFIQUES SUR LE 11 SEPTEMBRE**

#### **Ouvrages**

Baudrillard, Jean. *L'Esprit du Terrorisme*. Paris : Galilée, 2002a.

\_\_\_\_\_. *Power Inferno*. Paris : Galilée, 2002b.

Faludi, Susan. *The Terror Dream*. New York: Metropolitan Books, 2007.

Lincoln, Bruce. *Holy Wars: Thinking about Religion after September 11*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

Žižek, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real! : Five essays on September 11 and related dates*. London and New York: Verso, 2002.

#### **Articles scientifiques**

Bennett, Jill. « The Limits of Empathy and the Global Politics of Belonging ». *Trauma at Home: After 9/11*. Ed. Judith Greenberg. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003, pp. 132-138.

Bond, Lucy. « Compromised Critique: A Meta-critical Analysis of American Studies after 9/11 ». *Journal of American Studies* 45:4 (2011): pp. 733-756.

Buck-Morss, Susan. « A Global Public Sphere? ». *Radical Philosophy* 111 (Jan/Feb 2002): pp. 2-10.

Calhoun, Craig, Paul Price and Ashley Timmer. « Introduction ». *Understanding September 11*. Ed. Craig Calhoun, Paul Price and Ashley Timmer. New York: The New Press, 2002, pp. 1-24.

Cohn, Steve. « The Publisher's Foreword: The Bassett Affair and SAQ's Centenary Anniversary ». *The South Atlantic Quarterly* 101:2 (Spring 2002): pp. 245-247.

Greenberg, Judith. « Wounded New York ». *Trauma at Home: After 9/11*. Ed. Judith Greenberg. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003, pp. 21-35.

Hirsch, Marianne. « I Took Pictures ». *Trauma at Home: After 9/11*. Ed. Judith Greenberg. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003, pp. 69-86.

Jameson, Fredric. « The Dialectics of Disaster ». *The South Atlantic Quarterly* 101:2 (Spring 2002): pp. 297-304.

Lubin, Orly « Masked Power: An Encounter with the Social Body in the Flesh ». *Trauma at Home: After 9/11*. Ed. Judith Greenberg. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003, pp. 124-131.

Osborne, Peter. « Interpreting the World – September 11, Cultural Criticism and the Intellectual Left ». *Radical Philosophy* 117 (Jan/Feb 2003): pp. 2-12.

Ryan, Maria. « Bush's "Useful Idiots": 9/11, the Liberal Hawks and the Cooption of the "War on Terror" ». *Journal of American Studies* 45:4 (2011): pp. 667-693.

## **ARTICLES DE PRESSE SUR LE 11 SEPTEMBRE ET SES CONSÉQUENCES**

Amis, Martin. « Fear and Loathing ». *The Guardian* 18 September 2001. <<http://www.theguardian.com/world/2001/sep/18/september11.politicsphilosophyandsociety>>.

\_\_\_\_\_. « The Age of Horrorism ». *The Guardian* 10 September 2006. <<http://www.theguardian.com/world/2006/sep/10/september11.politicsphilosophyandsociety>>.

Blumental, Ralph and Sharaf Mawjood. « Muslim prayers and renewal near Ground Zero ». *The New York Times* 8 December 2009. <<http://www.nytimes.com/2009/12/09/nyregion/09mosque.html>> 7 novembre 2013.

Davidson, Justin. « Memorial ». *New York Magazine* 12 August 2011. <<http://nymag.com/news/9-11/10th-anniversary/9-11-memorial/>> 7 novembre 2013.

DeLillo, Don. « In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September ». *Harper's* (December 2011): pp. 33-40.

Judt, Tony. « Bush's Useful Idiots » *London Review of Books* 28:18 (21 September 2006). <<http://www.lrb.co.uk/v28/n18/tony-judt/bushs-useful-idiots>> 10 juin 2013.

McDonnell, Nick. « Ten Years ». *n+1* 9 September 2011. <<https://nplusonemag.com/ten-years>> 10 juin 2013.

Mishra, Pankaj. « The Politics of Paranoia ». *The Guardian* 17 September 2006. <<http://www.theguardian.com/books/2006/sep/17/terrorism.politics>> 18 mars 2013.

Packer, George. « Coming Apart ». *The New Yorker* 12 September 2011, pp. 62-71.

\_\_\_\_\_. « The Trouble with Liberal Hawks ». *Slate* 12 January 2004. <[http://www.slate.com/articles/news\\_and\\_politics/politics/features/2004/liberal\\_hawks\\_reconsider\\_the\\_iraq\\_war/the\\_trouble\\_with\\_liberal\\_hawks.html](http://www.slate.com/articles/news_and_politics/politics/features/2004/liberal_hawks_reconsider_the_iraq_war/the_trouble_with_liberal_hawks.html)> 10 juin 2013.

Pamuk, Orhan. « The Anger of the Damned ». *New York Review of Books* 15 November 2001. <<http://www.nybooks.com/articles/archives/2001/nov/15/the-anger-of-the-damned/>> 7 novembre 2013.

Remnick, David. « When the Towers Fell ». *The New Yorker* 12 September 2011, pp. 21-23.

Russ, Hilary. « Making Change: The Silence of the Lambasters ». *City Limits* March 2002, pp. 20-31.

Sontag, Susan. « The Talk of the Town ». *The New Yorker* 24 September 2001, <[http://www.newyorker.com/archive/2001/09/24/010924ta\\_talk\\_wtc](http://www.newyorker.com/archive/2001/09/24/010924ta_talk_wtc)> 10 juin 2013.

Spier, Ronald. « Confusion in America: Try clearer thinking about “terrorists” ». *The New York Times* 14 January 2003. <[http://www.nytimes.com/2003/01/14/opinion/14iht-edspiers\\_ed3\\_.html](http://www.nytimes.com/2003/01/14/opinion/14iht-edspiers_ed3_.html)> 3 mars 2014.

Wright, Laurence. « Intolerance », *The New Yorker* 20 September 2010. <[http://www.newyorker.com/talk/comment/2010/09/20/100920taco\\_talk\\_wright](http://www.newyorker.com/talk/comment/2010/09/20/100920taco_talk_wright)> 7 novembre 2013.

Žižek, Slavoj. « On 9/11, New Yorkers Faced the Fire in the Minds of Men ». *The Guardian* 11 Septembre 2006. <<http://www.theguardian.com/commentisfree/2006/sep/11/comment.september11>> 30 juillet 2013.

## GÉOPOLITIQUE ET ÉCONOMIE

Fukuyama, Francis. « The End of History? ». *The National Interest* 16 (Summer 1989): pp. 3-18.

\_\_\_\_\_. *The End of History and the Last Men*. New York: Free Press, 1992.

Gitlin, Todd. *The Intellectuals and the Flag*. New York: Columbia University Press, 2006.

Huntington, Samuel P. « The Clash of Civilizations ? ». *Foreign Affairs* 72:3 (Summer 1993): pp. 22-49.

\_\_\_\_\_. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon & Schuster, 1996.

Klein, Naomi. *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*. New York: Henry Holt, 2007.

Mandel, Ernest. *Late Capitalism*. New York: Schocken Books, 1978.

Žižek, Slavoj. « Multiculturalism, Or, the Cultural Logic of Multinational Capitalism ». *New Left Review* 225 (September-October 1997): pp. 28-51.

\_\_\_\_\_. « Over the Rainbow ». *London Review of Books* 26:21 (4 November 2004). <<http://www.lrb.co.uk/v26/n21/slavoj-zizek/over-the-rainbow>> 7 novembre 2013.

## RELIGION ET TERRORISME

Barber, Benjamin R. *Jihad vs. McWorld*. New York: Ballantine Books, 1996.

Berman, Paul. *Terror and Liberalism*. New York: W. W. Norton, 2004.

Geller, Pamela. *Atlas Shrugs*. <<http://pamelageller.com/>> 7 novembre 2014.

Gresh, Alain. « Bernard Lewis et le gène de l'islam ». *Le Monde Diplomatique* août 2005, <<http://www.monde-diplomatique.fr/2005/08/GRESH/12402>> 5 octobre 2013.

Hitchens, Christopher. « The Pursuit of Happiness Is at an End ». *London Evening Standard* 19 September 2001. Reproduit dans *Christopher Hitchens and his Critics: Terror, Irak and the Left*. Ed. Simon Cottee and Thomas Cushman. New York and London: New York University Press, 2008, pp. 42-43.

\_\_\_\_\_. « Terrorism: Notes Toward a Definition ». *Slate* 18 November 2002. <[http://www.slate.com/articles/news\\_and\\_politics/fighting\\_words/2002/11/terrorism.htm](http://www.slate.com/articles/news_and_politics/fighting_words/2002/11/terrorism.htm)> 5 octobre 2013.

\_\_\_\_\_. « Defending the Term Islamofascism ». *Slate* 22 October 2007. <[http://www.slate.com/articles/news\\_and\\_politics/fighting\\_words/2007/10/defending\\_islamofascism.html](http://www.slate.com/articles/news_and_politics/fighting_words/2007/10/defending_islamofascism.html)> 5 octobre 2013.

Parker, Ian. « He Knew He was Right ». *The New Yorker* 16 October 2006, <[http://www.newyorker.com/archive/2006/10/16/061016fa\\_fact\\_parker](http://www.newyorker.com/archive/2006/10/16/061016fa_fact_parker)> 5 octobre 2013.

Saïd, Edward. « The Clash of Definitions ». *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000, pp. 569-592.

\_\_\_\_\_. « The Clash of Ignorance ». *The Nation* 4 October 2001. <<http://www.thenation.com/article/clash-ignorance>> 5 octobre 2013.

Soar, Daniel. « Bile, Blood, Bilge, Mulch ». *London Review of Books* 4 July 2007, <<http://www.lrb.co.uk/v29/n01/daniel-soar/bile-blood-bilge-mulch>> 5 octobre 2013.

Strawson, John. « Holy War in the Media: Images of Jihad ». *Media Representations of September 11*. Ed. Steven Chermak, Frankie Y. Bailey, and Michelle Brown. Westport, CT: Praeger Publishers, 2003, pp. 17-28.

## CULTURE ET SOCIÉTÉ AMÉRICAINE

### Ouvrages

Berman, Paul. *A Tale of Two Utopias: The Political Journey of the Generation of 1968*. New York: W. W. Norton & Company, 1996.

Davison Hunter, James. *Culture War: The Struggle to Define America*. New York: Basic Books, 1991.

Frank, Thomas. *What's the Matter with Kansas? How Conservatives Won the Heart of America*. New York: Metropolitan Books, 2004.

Trilling, Lionel. *The Liberal Imagination*. 1950. New York: New York Review of Books, 2008.

### Articles et entretiens

Beck, Richard. « Threat Level: Against *Homeland* ». *n+1* 3 December 2012. <<http://nplusonemag.com/threat-level>> 7 novembre 2013.

Beers, David. « Irony is Dead! Long Live Irony! ». *Salon* 25 September 2001, <[http://www.salon.com/2001/09/25/irony\\_lives/](http://www.salon.com/2001/09/25/irony_lives/)> 18 mars 2014.

Berlin, Isaiah. « My Intellectual Path ». *New York Review of Books* 14 May 1998. <<http://www.nybooks.com/articles/archives/1998/may/14/the-first-and-the-last/>> 7 novembre 2013.



Halford, Macy. « On “Middlebrow” ». *The New Yorker* (blog) 10 February 2011. <<http://www.newyorker.com/online/blogs/books/2011/02/on-middlebrow.html>> 10 juin 2013.

Hartman, Andrew. « The Culture Wars: notes toward a working definition ». *Society for U.S. Intellectual History* 11 March 2011. <<http://s-usih.org/2011/03/culture-wars-notes-towards-working.html>> 7 novembre.

Khan, Shamus. « Revising US history through WASP-tinted glasses », *Aljazeera America* 11 January 2014. <<http://america.aljazeera.com/opinions/2014/1/revising-us-historythroughwasptintedglasses.html>> 18 mars 2014.

Paskin, Willa. « The Creators of *Homeland* exorcise the Ghost of 24 ». *The New York Times* 26 September 2012. <<http://www.nytimes.com/2012/09/30/magazine/the-creators-of-homeland-exorcise-the-ghost-of-24.html>> 7 novembre.

Rosenblatt, Roger. « The Age of Irony Comes to an End ». *Time Magazine* 24 September 2001. <<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1000893,00.html>> 18 mars 2014.

Wattenberg, Ben. « A conversation with Todd Gitlin ». *Public Broadcasting Service* 23 November 1995. <<http://www.pbs.org/thinktank/transcript235.html>> 7 novembre 2013.

## POLITIQUE AMÉRICAINNE

Baker, Peter. « Pivoting from a War Footing, Obama Acts to Curtail Drones ». *The New York Times* 23 May 2013. <<http://www.nytimes.com/2013/05/24/us/politics/pivoting-from-a-war-footing-obama-acts-to-curtail-drones.html>> 10 juin 2013.

Gourevtich, Alex. « The Politics of Fear I: Whatever happened to the war on terror? ». *n+1* 2 December 2007. <<http://nplusonemag.com/politics-fear-part-i-whatever-happened-war-terror>> 10 juin 2013.

Leonhardt, David « After the Great Recession ». *The New York Times Magazine* 28 April 2009. <<http://www.nytimes.com/2009/05/03/magazine/03Obama-t.html>> 30 juillet 2013.

Ojala, Todd. « Letters ». *London Review of Books* 23:21 (1 November 2001). <<http://www.lrb.co.uk/v23/n21/letters>> 10 juin 2013.

Richmann, Deb. « Afghanistan is America’s long forgotten war ». *The Washington Post* 22 August 2012. <<http://www.washingtontimes.com/news/2012/aug/22/afghanistan-is-americas-forgotten-war>>.

## DISCOURS POLITIQUES

« President Bush addresses the Nation ». *Washington Post* 20 September 2001. <[http://www.washingtonpost.com/wpsrv/nation/specials/attacked/transcripts/bushaddress\\_092001.html](http://www.washingtonpost.com/wpsrv/nation/specials/attacked/transcripts/bushaddress_092001.html)> 10 juin 2013.

« Text: President Bush on Homeland Security ». *The Washington Post* 8 November 2001. <[http://www.washingtonpost.com/wpsrv/nation/specials/attacked/transcripts/bushtext\\_110801.html](http://www.washingtonpost.com/wpsrv/nation/specials/attacked/transcripts/bushtext_110801.html)> 3 mars 2014.

## RAPPORT OFFICIEL

National Commission on Terrorist Attacks upon the United States. *The 9/11 Commission Report: Final Report of the National Commission on Terrorist Attacks upon the United States*. New York: Norton, 2004.

## DICTIONNAIRE

*Merriam-Webster Online*. <<http://www.merriam-webster.com/>> 5 avril 2014.

## DIVERS

Menand, Louis. « Regrets Only: Lionel Trilling and his discontents ». *The New Yorker*, 29 September 2008. <[http://www.newyorker.com/arts/critics/atlarge/2008/09/29/080929crat\\_atlarge\\_menan](http://www.newyorker.com/arts/critics/atlarge/2008/09/29/080929crat_atlarge_menan)> 7 novembre 2013.

Wolfe, Tom. *The New Journalism*. New York: Harper and Row, 1973.

# Index

---

## A

Ahmad, Aijaz · 314, 407  
Althusser, Louis · 73, 410  
Amis, Martin · 9, 11, 20, 178, 179, 180, 181, 182, 186,  
187, 193, 196, 218, 404, 407, 422  
Anderson, Perry · 20, 410  
Anker, Elizabeth S. · 81, 116, 117, 406  
Arendt, Hannah · 382, 409  
Auster, Paul · 9, 10, 14, 51, 404

---

## B

Badiou, Alain · 65, 162, 410  
Baker, Peter · 7, 426  
Banita, Georgiana · 77, 78, 86, 88, 92, 418  
Barber, Benjamin R. · 226, 424  
Barth, John · 325, 408, 409  
Barthes, Roland · 49, 410  
Baudrillard, Jean · 48, 143, 205, 209, 212, 217, 218, 219,  
220, 222, 223, 224, 421  
Beck, Richard · 263, 275, 276, 277, 278, 425  
Beers, David · 350, 425  
Bell, Christine · 297, 404  
Bennett, Jill · 18, 20, 21, 421  
Berlin, Isaiah · 210, 263, 341, 425  
Berman, Paul · 182, 370, 424, 425  
Bhabha, Homi · 298, 307, 410  
Blumental, Ralph · 246, 422  
Bond, Lucy · 14, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 421  
Boxall, Peter · 215, 219, 220, 221, 222, 414  
Bringuier, Julien · 124, 411  
Brown, Jeffrey · 244, 252, 255, 419  
Buck-Morss, Susan · 14, 421  
Bush, George W. · 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 18, 22, 27, 32, 70,  
83, 84, 106, 109, 152, 175, 178, 181, 190, 196, 200,  
263, 266, 267, 275, 276, 282, 347, 348, 353, 359, 362,  
365, 369, 372, 374, 375, 377, 379, 380, 381, 383, 387,  
393, 397, 399, 422, 427  
Butler, Judith · 22, 150, 151, 152, 160, 162, 175, 176,  
180, 196, 410

---

## C

Calhoun, Craig · 187, 421  
Camus, Albert · 291, 404  
Carp, Alex · 147, 411  
Caruth, Cathy · 23, 24, 126, 129, 130, 131, 137, 412  
Cavell, Stanley · 382, 409  
Cohn, Steve · 18, 421  
Connery, Christopher · 352, 353, 355, 356, 357, 358, 415  
Conte, Joseph M. · 187, 414

---

## D

Davidson, Justin · 246, 422  
Davison Hunter, James · 259, 262, 425  
Deleuze, Gilles · 114, 410  
DeLillo, Don · 12, 13, 28, 29, 34, 40, 45, 47, 75, 124, 125,  
126, 127, 128, 129, 132, 138, 139, 141, 142, 146, 147,  
156, 173, 174, 176, 178, 184, 185, 186, 187, 188, 189,  
190, 191, 192, 193, 194, 196, 198, 200, 201, 202, 203,  
205, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216,  
217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 230,  
232, 234, 240, 245, 247, 249, 278, 279, 357, 390, 392,  
394, 396, 398, 403, 404, 414, 422  
Doctorow, E.L. · 207, 404  
Donadio, Rachel · 46, 420  
Dubus III, Andre · 297, 404  
Duplay, Mathieu · 382, 409

---

## E

Eagleton, Terry · 36, 37, 181, 259, 280, 285, 408, 411  
Edkins, Jenny · 26, 412  
Eisenberg, Deborah · 172, 173, 174, 282, 297, 390, 402,  
404  
Abu el-Haj, Nadia · 258, 259, 261, 276, 277, 419  
Eugenides, Jeffrey · 254, 409

---

## F

Faludi, Susan · 13, 22, 82, 83, 421  
Felman, Shoshana · 130, 134, 412  
Foer, Jonathan Safran · 15, 34, 39, 44, 45, 65, 142, 143,  
144, 145, 147, 148, 151, 155, 156, 157, 159, 161, 163,  
166, 167, 168, 390, 395, 400, 403, 418  
Foucault, Michel · 49, 411  
Fox, Paula · 77, 78, 88, 405  
Frank, Thomas · 261, 425  
Franzen, Jonathan · 41, 78, 251, 252, 257, 285, 286, 351,  
352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362,  
363, 364, 365, 367, 369, 370, 372, 373, 374, 375, 376,  
378, 379, 380, 381, 383, 384, 393, 397, 403, 404, 415  
Freud, Sigmund · 128, 412  
Fukuyama, Francis · 282, 370, 423

---

## G

Garner, Dwight · 94, 417  
Geller, Pamela · 246, 257, 424  
Gibson, William · 41, 286, 319, 320, 321, 323, 324, 325,  
326, 328, 329, 331, 332, 333, 334, 335, 337, 338, 339,

340, 342, 343, 345, 346, 347, 348, 350, 351, 362, 383,  
386, 403, 405, 416  
Gitlin, Todd · 260, 261, 423, 426  
Gourevtich, Alex · 5, 6, 426  
Grass, Günter · 145, 405  
Gray, Richard · 13, 29, 30, 31, 35, 36, 38, 54, 60, 68, 99,  
113, 114, 118, 168, 200, 213, 215, 283, 285, 294, 297,  
298, 299, 312, 397, 399, 406  
Greenberg, Judith · 12, 15, 16, 17, 18, 19, 23, 26, 69, 158,  
404, 411, 412, 421, 422  
Greenwald Smith, Rachel · 30, 31, 32, 124, 125, 151, 160,  
406  
Grief, Mark · 360, 361, 370, 374, 378, 379, 411, 415

---

## H

Halford, Macy · 33, 426  
Hamid, Mohsin · 41, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292,  
294, 295, 296, 297, 305, 306, 312, 313, 314, 315, 317,  
318, 319, 338, 348, 386, 403, 405, 417  
Hardack, Richard · 200, 201, 204, 414  
Hartman, Andrew · 260, 426  
Hartnell, Anna · 232, 233, 234, 237, 241, 243, 244, 418  
Haslam, Jason · 319, 320, 416  
Heller, Joseph · 373, 405  
Hirsch, Marianna · 158, 422  
Hitchens, Christopher · 181, 182, 187, 229, 237, 418, 424  
Houen, Alex · 34, 143, 406  
Huntington, Samuel P. · 183, 184, 188, 191, 220, 424  
Hurley-Depret, Molly · 27, 412  
Hutchinson, Colin · 381, 383, 415

---

## I

Inskeep, Steve · 236, 237, 418

---

## J

Jameson, Fredric · 8, 9, 16, 17, 19, 24, 57, 72, 73, 147,  
225, 283, 313, 314, 316, 317, 318, 321, 322, 323, 324,  
325, 328, 329, 332, 333, 335, 337, 342, 343, 345, 346,  
395, 407, 411, 416, 422  
Judt, Tony · 4, 5, 6, 422

---

## K

Kakutani, Michiko · 28, 29, 96, 250, 414, 417, 419  
Kalfus, Ken · 31, 103, 267, 403  
Kaplan, E. Ann · 18, 19, 412, 413  
Khan, Shamus · 64, 65, 426  
Kinkaid, Jamaica · 301, 303, 405  
Kirsch, Adam · 139, 370, 371, 414, 415  
Klein, Naomi · 32, 424  
Konstantinou, Lee · 320, 326, 328, 330, 331, 334, 335,  
336, 345, 346, 349, 350, 351, 383, 384, 416

Kunkel, Benjamin · 326, 407, 415

---

## L

LaCapra, Dominick · 128, 413  
Laub, Dori · 24, 26, 130, 134, 412  
Leonhardt, David · 120, 426  
Lévinas, Emmanuel · 162, 410  
Leys, Ruth · 23, 131, 132, 136, 137, 413  
Lincoln, Bruce · 179, 421  
Lodge, David · 95, 408  
Lubin, Orly · 69, 70, 71, 72, 90, 422  
Lurie, Susan · 111, 112, 115, 406

---

## M

Mandel, Ernest · 321, 424  
McDonnell, Nick · 2, 422  
McGrath, Charles · 229, 235, 244, 418  
McInerney, Jay · 10, 11, 28, 34, 39, 44, 45, 46, 47, 48, 49,  
50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64,  
66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 80, 81, 90, 92,  
97, 98, 99, 101, 103, 109, 168, 178, 390, 391, 395,  
403, 405, 407, 417  
McKeen, William · 51, 420  
Medovoi, Leerom · 288, 289, 291, 299, 307, 308, 310,  
417  
Menand, Louis · 28, 51, 58, 263, 417, 427  
Menendez, Ana · 68, 405  
Mishra, Pankaj · 173, 174, 180, 181, 193, 223, 224, 407,  
423  
Morley, Catherine · 9, 143, 377, 378, 406  
Morrison, Toni · 9, 404

---

## N

Nashe, Thomas · 10, 405

---

## O

Obama, Barack · 1, 6, 7, 8, 120, 275, 426  
Ojala, Todd · 20, 426  
Osborne, Peter · 209, 223, 422

---

## P

Packer, George · 2, 6, 7, 423  
Pamuk, Orhan · 281, 282, 285, 309, 423  
Parker, Ian · 181, 424  
Parks, Tim · 354, 415  
Paskin, Willa · 275, 426  
Pire, Béatrice · 369, 415  
Pynchon, Thomas · 207, 334, 335, 376, 405

---

## Q

Quintyn, Olivier · 323, 411

---

## R

Raban, Jonathan · 235, 419  
Raz, Guy · 352, 415  
Remnick, David · 1, 3, 6, 423  
Robbins, Bruce · 16, 140, 141, 142, 165, 166, 167, 187, 272, 273, 274, 278, 281, 283, 284, 286, 289, 301, 331, 338, 344, 346, 347, 348, 349, 358, 359, 383, 389, 396, 400, 401, 407, 408, 419  
Rosenblatt, Roger · 350, 426  
Roth, Marco · 47, 415  
Rothberg, Michael · 113, 117, 213, 283, 284, 285, 298, 385, 397, 398, 406, 412  
Row, Jess · 247, 249, 250, 267, 419  
Rowe, John Carlos · 382, 409  
Russ, Hilary · 69, 423  
Ryan, Maria · 1, 4, 5, 6, 182, 422

---

## S

Said, Edward · 162, 183, 184, 186, 187, 191, 195, 196, 199, 201, 411, 425  
Scholes, Robert E. · 95, 408  
Schulman, Helen · 34, 39, 44, 74, 78, 84, 89, 90, 92, 97, 403, 418  
Sebald, W. G. · 164, 165, 166, 389, 400, 408  
Serlin, Ilene · 127, 413  
Smith, Zadie · 35, 94, 95, 103, 105, 109, 110, 121, 124, 125, 254, 358, 409  
Soar, Daniel · 181, 425  
Sontag, Susan · 17, 22, 158, 176, 411, 423  
Spiegleman, Art · 14, 15, 404  
Spier, Ronald · 348, 423  
Spivak, Gayatri Chakravorty · 303, 408  
Strawson, John · 244, 425  
Stubblefield, Patricia Elizabeth · 47, 48, 51, 62, 63, 64, 417  
Suvin, Darko · 328, 330, 408

---

## T

Tanenhaus, Sam · 354, 415  
Taylor, Paul · 329, 416  
Thomas, Samuel · 233, 235, 418  
Trilling, Lionel · 253, 263, 360, 409, 425, 427  
Turner, Jack · 382, 409

---

## U

Updike, John · 40, 145, 160, 177, 178, 213, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 279, 355, 392, 398, 403, 418

---

## V

Vanderwees, Chris · 320, 416  
Velcic, Vlatka · 206, 207, 208, 213, 414  
Versluys, Kristiaan · 25, 122, 123, 127, 128, 129, 130, 134, 135, 145, 146, 147, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 160, 180, 226, 235, 242, 243, 406  
Vonnegut, Kurt · 156, 157, 163, 405

---

## W

Waldman, Amy · 16, 40, 177, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 275, 281, 364, 379, 403, 419  
Walkowitz, Rebecca · 252, 254, 419  
Walter, Jess · 267, 403  
Weber, Max · 89, 410  
Wegner, Philip E. · 320, 339, 341, 416  
White, Hayden · 214, 411  
Wimsatt, W. K. · 49, 408  
Witt, Emily · 247, 248, 249, 419  
Wolfe, Tom · 48, 51, 250, 251, 253, 257, 364, 405, 409, 420, 427  
Wood, James · 93, 94, 95, 96, 113, 114, 122, 212, 231, 232, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 383, 408, 409, 414, 416, 417, 419  
Wordsworth, William · 108, 405  
Wright · 246, 423

---

## Y

Yeats, W. B. · 60, 405

---

## Z

Žižek, Slavoj · 12, 59, 65, 71, 72, 73, 88, 103, 119, 121, 174, 198, 199, 200, 201, 203, 209, 223, 232, 233, 235, 241, 260, 261, 270, 277, 282, 285, 395, 398, 402, 410, 421, 423, 424



