Anaïs Boulard

Deux romans contemporains face à l'événement tragique : enjeux et modalités de la mise en fiction du réel

Analyse de *Dans la Foule* de Laurent Mauvignier et de *Falling Man* de Don DeLillo

Mémoire de Master 1 Lettres

Sous la direction d'Anne-Rachel Hermetet

Université d'Angers, UFR Lettres, Juin 2010

ENGAGEMENT DE NON PLAGIAT

Je, soussigné (e) ……, déclare être pleinement conscient(e) que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publiés sur toutes formes de support, y compris l'internet, constitue une violation des droits d'auteur ainsi qu'une fraude caractérisée. En conséquence, je m'engage à citer toutes les sources que j'ai utilisées pour écrire ce rapport ou mémoire.

Signature :

Anaïs Boulard

Deux romans contemporains face à l'événement tragique : enjeux et modalités de la mise en fiction du réel

Analyse de *Dans la Foule* de Laurent Mauvignier et de *Falling Man* de Don DeLillo

Mémoire de Master 1 Lettres

Sous la direction d'Anne-Rachel Hermetet

Remerciements

Je tiens à remercier Anne-Rachel Hermetet de m'avoir aidée à élaborer ce sujet et de m'avoir conseillée et soutenue.

Je remercie également Charlotte Thimonnier de m'avoir apportée de précieuses pistes de lecture et de m'avoir conseillée une des deux œuvres constituant le corpus.

Je remercie Brice pour son soutien et sa relecture attentive.
Enfin, merci à Damien, Karin, Laure, Laura et Valentin pour leurs encouragements et leurs bons conseils.

Sommaire

INTRODUCTION **2**

I. *« QUID EVENIT* ? » : RACONTER L'EVENEMENT, COMMENT ET JUSQU'OU ? **14**

A. DOMINER L'EVENEMENT PAR LE REALISME 16
1) Un ancrage spatio-temporel réaliste *17*
2) Faits avérés : personnages historiques et détails de l'événement *21*
B. IMAG(IN)ER L'EVENEMENT, DECRIRE LA CATASTROPHE. 24
1) Images de la catastrophe *27*
2) L'apocalypse ou le nouvel ordre des choses *32*
C. LE LANGAGE MIS EN ECHEC 36
1) Les indices d'un langage abîmé *37*
2) Vanité et impossibilité du langage *40*
3) Le langage, symptôme d'une perte de sens *41*

II. L'EVENEMENT « A HAUTEUR D'HOMME » : ENTRE ALTERATION ET ALTERITE **45**

A. L'EVENEMENT OU LA BLESSURE DU MOI : 47
1) La blessure au cœur de l'individu *47*
2) Conséquence : un sentiment de solitude *50*
3) L'individu face au collectif : une autre rupture *52*
B. ETRANGETE DE L'AUTRE : 57
1) Obsession de l'étranger *58*
2) De l'ignorance au mépris *63*
C. ALTERATION DE LA NORMALITE : 67
1) Perception trouble de la banalité *68*
2) Obsession du détail : l'objet porteur de (non) sens *74*

III. L'EVENEMENT OU LA QUETE DE SENS **82**

A. LE COUPABLE PARLE: FIGURES DE GEOFF ET HAMMAD 84
1) Désignation et stigmatisation du coupable *86*
2) Une culpabilité en demi-teinte *91*
3) Le coupable, une autre victime ? *96*
B. REMISE EN CAUSE DE LA RELIGION 99
1) Où est Dieu ? *100*
2) Figures du père, symboles du Père *106*
3) Religions personnelles et vulgarisation de la foi *110*
C. L'EVENEMENT, DU HASARD AU TRAGIQUE 114
1) Le destin, le « fatum » *116*
2) Résurgences du tragique *122*

CONCLUSION **129**

Introduction

Le monde contemporain semble être à l'heure du *tout voir*, du *tout dire*, dans l'ère du « tout média », de l'immédiateté assumée, du partage des informations à l'échelle mondiale. L'information est relayée rapidement et efficacement de telle sorte qu'elle puisse atteindre le monde entier, les médias s'en emparent, l'analysent, la filment, l'interprètent, puis passent d'un événement à un autre. Mais qu'est-ce qu'un événement ? Dans une société du « mass média », la notion d'événement perd sa définition au fur et à mesure qu'on l'utilise pour qualifier tous les faits divers et les informations que contient le réseau mondial de communication des médias.

La notion d'événement, dans cette effusion médiatique, reste assez insaisissable : l'événement se noie dans le réseau des médias qui l'englobe et le couvre tout entier. Pour Claude Romano, dont l'essai *L'événement et le monde*[1] est centré sur cette notion, cette couverture devient si importante qu'elle en perd sa puissance : si les journaux s'adressent à tout le monde, cela signifie surtout d'après lui qu'ils ne s'adressent à personne en particulier, aussi l'événement n'est-il qu'une information en suspens que chacun est libre de retenir ou d'ignorer. De plus, l'origine même du mot « événement » est obscure. Il est à la fois ce qui vient « hors de », ce qui surgit (*exvenire*), mais tout en même temps « ce qui se produit » tout simplement (*evenir*). Dans l'*Encyclopédie* de Diderot, la définition de l'événement pose problème : « peut-être ce terme est-il un des radicaux de la langue : et servant à définir les autres termes, ne se peut-il définir lui-même[2] ? ». L'événement est donc « quelque chose » que l'on désigne par un terme un peu vague afin de ne pas se heurter au vide de signification qu'il semble constituer. Selon Derrida, « un événement majeur devrait être assez imprévisible et éruptif pour déranger jusqu'à l'horizon du concept ou de l'essence depuis lequel on croit connaître un événement comme tel[3] ». La notion d'événement, et les faits qu'elle recouvre, sont donc à la frontière de l'indicible et de l'incompréhensible, à la charnière de ce que l'on vit mais que l'on n'explique pas.

---

[1] Claude Romano, *L'événement et le monde*, Presses Universitaires de France, Collection « Epiméthée », Paris, 1988, p.84.
[2] Analyse du mot « événement » par Emmanuel Boisset dans *Que m'arrive-t-il? Littérature et évènement*, s.d Emmanuel Boisset et Philippe Corno, Presses Universitaires de Rennes, Collection "Interférences" 2006.
[3] Jacques Derrida, Le concept du 11 septembre ; dialogues à New York avec Giovanna Borradori, Editions Galilée, Paris, 2004, p.139.

Et dans la toile de ces « événements » que proposent les médias, il nous semble que certains sont plus marquants que d'autres. L'aube du XXIe siècle est notamment marquée par l'attentat du 11septembre 2001 aux Etats-Unis, considéré par beaucoup comme le véritable point de départ du début du siècle et l'entrée dans une nouvelle ère historique. Cet événement est connu du monde entier pour avoir été très largement médiatisé : il semble même que toute une série d'images de cet attentat soit ancrée dans la mémoire collective (qui ne se souvient pas des tours en feu, de la fumée menaçante, ou encore de la photographie d'un homme en chute libre qui vient de sauter d'une des tours du World Trade Center[4] ?). Mais ce ne sont pas que des images qui ont marqué les esprits contemporains. Il y a aussi la violence de l'événement, et son bilan lourd : plus de trois mille personnes ont perdu la vie au cours de cette attaque. Et ce bilan catastrophique n'est la cause d'aucun facteur naturel : il s'agit bien d'une attaque humaine contre le gouvernement américain, sous couvert de revendications religieuses ou géopolitiques.

L'attentat des tours du World Trade Center à New York nous semble bien être un « événement », mais si lourd et si grave que nous le qualifions de « tragique », au sens où l'entend Jean-Marie Domenach dans *Le retour du tragique*[5], c'est-à-dire d'abord au sens courant. Pour lui, l'adjectif est désormais utilisé pour qualifier des événements graves, cet emploi permettant de traduire un sentiment ambigu d'horreur et de fascination pour ce qui est arrivé. Notre étude nous poussera d'ailleurs à envisager ultérieurement ce terme dans un sens plus profond. Dans *Le concept du 11 septembre*[6], Jacques Derrida analyse l'impact important du 11 septembre dans le monde : « Peut-être peut-on parler du 11 septembre comme du premier événement qui s'est immédiatement inscrit dans l'histoire mondiale au sens strict : l'impact, l'explosion, le lent effondrement des tours – tout ce qui s'est passé de manière absolument irréelle et qui pourtant n'était pas une fabrication de Hollywood mais bel et bien l'implacable réalité, tout cela a littéralement eu lieu sous les yeux de la sphère publique mondiale[7] ». Il s'agit donc ici d'un événement d'une nature nouvelle, à grande échelle, et dont l'essence semble échapper à la compréhension, comme s'il était sorti d'un studio de production de films à grands budgets, et qu'il ne pouvait être réel.

---

[4] Il s'agit de la photographie de Richard Drew intitulée « Falling Man », c'est-à-dire « L'Homme qui tombe ».
[5] Jean-Marie Domenach , *Le retour du tragique*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Esprit: « La condition humaine » , 1967.
[6] Jacques Derrida, *Le concept du 11 septembre ; dialogues à New York avec Giovanna Borradori*, Editions Galilée, Paris, 2004.
[7] *Ibid.*, p.58.

Mais outre cet événement majeur du monde contemporain, nous pensons à un autre événement qui, s'il a clairement eu moins d'impact, a des facteurs communs avec le 11 septembre : le drame du Heysel. Cet événement, qui frôle le fait divers, a eu lieu le 29mai 1985, lors de la finale de football de la Coupe d'Europe des clubs champions à Bruxelles (Belgique). Avant le match, des supporters anglais se précipitent sur des italiens, créant un mouvement de panique général, et faisant céder les grilles de séparation et un muret de l'enceinte du stade du Heysel, identifié depuis uniquement comme le lieu de cet accident mortel. Le drame du Heysel est un événement ponctuel, imprévisible et exclu de tout enjeu politique. Il résulte d'une faille humaine, tant par rapport aux évidents problèmes de logistique (pas assez de policiers sur place, des barrières qui piègent ceux qui souhaitent s'échapper,…) que par rapport à la haine et à la violence qui s'est révélée ce jour là dans un cadre qui *a priori* excluait de tels agissements. Et si le bilan de ce drame est beaucoup moins lourd que celui du 11 septembre (trente-neuf morts et des centaines de blessés contre plus de trois mille morts), il nous semble pourtant possible de comparer les deux événements.

Certes, le 11septembre constitue un évènement beaucoup plus historique : il mêle des facteurs politiques et idéologiques qui renvoient à un demi-siècle de tensions entre les Etats Unis et le Moyen-Orient. On pourrait presque dire qu'ici la tragédie était « prévisible » (en pensant notamment aux menaces d'Al Qaïda). Les conséquences ne sont pas non plus les mêmes : le drame du 11septembre a déclenché une guerre en Afghanistan pour retrouver les responsables de l'attentat et a provoqué la mise à mort de Saddam Hussein après l'invasion de l'Irak, tandis que le drame du Heysel n'a quasiment pas eu de conséquences, si ce n'est une amélioration des conditions de sécurité dans les stades et un procès caduque, trois ans après l'événement, qui ne mène à aucune condamnation importante.

Si ces deux événements présentent donc un certain nombre de différences, nous constatons cependant qu'ils ont en commun certains facteurs, notamment la très importante exposition médiatique à laquelle ils ont été soumis. En effet, les deux drames (on peut également les désigner ainsi en pensant à leurs bilans tragiques) ont été filmés en direct, à la fois par des journalistes déjà sur place, mais aussi par des personnes présentes également au moment du « surgissement » de l'événement. Pour le drame du Heysel, le match étant à l'époque annoncé comme celui du siècle, des millions de téléspectateurs sont assis devant leur poste de télévision, dans toute l'Europe, pour regarder le match en direct. De plus, la chaine suisse TSR se trouvant sur place pour filmer un reportage sur les supporters, l'équipe du tournage a obtenu un nombre important d'images du drame. Le 11 septembre a aussi été vécu

mondialement en direct : des touristes ont pu filmer l'arrivée du premier avion, mais le deuxième avion a, lui, été vu en direct, devant l'objectif des caméras installées sur les lieux du premier impact.

Enfin, il nous semble intéressant de constater que les coupables de ces deux drames sont difficiles à identifier. Si le gouvernement américain a fait de Ben Laden le grand coupable du 11 septembre, personne ne retient qui étaient les kamikazes à l'origine du crash des avions (il existe également d'autres théories conspirationistes, mais elles ne sont pas à considérer dans le cadre de notre étude). C'est comme si le véritable coupable était une entité évanescente, non identifiée, le simple résultat d'un jeu d'échecs entre deux Etats. Ici, la victime n'est pas identifiée comme individu, elle l'est comme toute une nation. Quant au drame du Heysel, cette absence partielle de coupables est flagrante : aucun Anglais n'a vraiment pu être jugé coupable au procès car le drame n'était pas le fait d'un Anglais mais bien d'une « foule », une masse sans visage et sans identité. Comme si la haine ne portait pas de nom et ne pouvait être ensuite jugée.

Mais ce qui nous intéresse, c'est surtout que ces événements ont pour point commun d'avoir été repris sous la plume d'écrivains contemporains et introduits dans un univers fictif. Le 11 septembre, notamment, a donné lieu à une grande quantité de fictions écrites par des auteurs tels que Paul Auster, Jay McInerney, Jonathan Safran Foer, ou encore Frederic Beigbeder en France, créant toute une littérature du 11 septembre foisonnante et diversifiée. L'université de Montréal a même monté le « Lower Manhattan Project », projet dont le but est de recenser et d'analyser ce nombre important de fictions inspirées du 11 septembre. Parmi ces nombreuses œuvres, nous pensons tout particulièrement au roman américain de Don Delillo, *Falling Man*[8], qui nous semble être un des plus inspirés. Le drame du Heysel n'a pas suscité le même engouement littéraire, mais nous pensons au roman français de Laurent Mauvignier, *Dans la Foule*[9], qui a d'ailleurs été à l'origine de l'intérêt spécifique porté à cet événement.

Falling Man de Don DeLillo, publié six ans après les attentats de New York, se penche sur la vie fictive d'une poignée de personnages victimes plus ou moins directement de l'attentat et dont les quotidiens sont perturbés par un tel traumatisme. Ce roman de DeLillo, grand auteur américain des cinquante dernières années, notamment connu pour des œuvres tels que *Libra*

---

[8] Don DeLillo, *Falling Man, a novel*, New York, Scribner (Simon&Schuster), 2007.
Traduction française par Marianne Véron, *L'Homme qui tombe,* Paris, Actes Sud, 2008.
[9] Mauvignier, Laurent, *Dans la foule*, Paris, Les Editions de Minuit, 2006.

ou *Outremonde*, était très attendu car l'auteur s'intéresse particulièrement dans ses œuvres à l'acte terroriste en général et à la terreur qu'il déclenche. Et si DeLillo ne pense pas d'abord écrire un roman sur un tel sujet, le temps le pousse à la rédaction de cette fiction puissante : « le 11 septembre m'apparaissait être un sujet totalement intraitable par la fiction. Puis l'idée de ce roman a jailli[10] », affirme-t-il.

Dans la Foule, de Laurent Mauvignier, est le récit fictif et polyphonique du drame du Heysel par des personnages victimes du dit drame. Mais en fait, ce roman est né, selon l'auteur, des images du 11 septembre 2001. En effet, il affirme lui-même que l'attentat est lié à la genèse de son œuvre, se souvenant des images qu'il a vues à la télévision le 11 septembre 2001 : « ce à quoi j'ai assisté, c'est l'expérience du réel, en tant qu'il est comme une fiction qui dépasserait les moyens de la fiction[11] ».

Il semble donc intéressant de relever que pour les deux auteurs, l'enjeu est de reprendre un événement réel et tragique qui les a bouleversés pour le mettre en fiction, pour l'insuffler dans la matière romanesque et le « raconter ».
Nous constatons donc que, dans un climat oppressant d'immédiateté, il existe un autre média (au sens étymologique de « medium », le lien, le milieu) que les médias (c'est-à-dire l'ensemble des médias relayant la communication : journaux, télévision, internet, radio…) : le roman.

Nous remarquons que la production littéraire décline les événements sur de nombreux supports : les recueils de photographies, de témoignages ou d'essais critiques sont très nombreux. Mais ceux-ci partent de données réelles et factuelles. Or, le roman nous semble différent en ce qu'il se veut fictif, c'est-à-dire qu'il se livre à un travail d'invention en plus d'une simple relation de l'événement. On assiste donc à une fusion intéressante : l'évènement historique est introduit dans un roman pour en devenir le moteur. Nous souhaitons donc nous intéresser à cette « mise en fiction » de l'événement réel.

Nous devons cependant noter que ce procédé utilisé dans nos romans n'est pas novateur au regard de l'histoire littéraire : nous pensons bien sûr aux deux guerres du vingtième siècle, qui

---

[10] François Busnel, "Entretiens; Don DeLillo", *Lire*, 01 avril 2008.
[11] Caroline Pollentier, « Le temps d'un récit comme une onde de choc du réel : Entretien avec Laurent Mauvignier», entretien réalisé le 05 avril 2002 à la Maison Française d'Oxford.

ont laissé derrière elles un important nombre de fictions sur l'événement tragique. En effet, l'écriture s'est souvent donné la mission – certes périlleuse – de dire l'Histoire, la faire *histoire,* la raconter à mesure qu'elle progresse. Suite au traumatisme de la seconde guerre mondiale, la question de la légitimité de ces œuvres s'est d'ailleurs posée. Car si pour Primo Levi ou Paul Celan la démarche littéraire est uniquement justifiée par leur propre expérience des camps et de l'horreur de la guerre, des auteurs comme Robert Antelme ou Imre Kertész, également anciens déportés, ont revendiqué le droit au recours fictif par tous pour évoquer Auschwitz. C'est ce qu'évoque Sabine Audrerie dans son article « La littérature a-t-elle tous les droits[12] ? », en rappelant que Kertész avait revendiqué le droit « d'inventer Auschwitz et de créer Auschwitz ». Domenach commente d'ailleurs cette approche en affirmant que « l'Histoire bouscule l'écrivain[13] ».Cette question est donc au cœur d'une interrogation littéraire : peut-on mettre en fiction un événement réel et traumatisant ?

La grande différence que nous observons entre les événements macabres de la Seconde Guerre mondiale et ceux que nous avons détaillés est leur médiatisation. Il nous semble en effet que cette exposition importante de l'événement au monde entier est très spécifique d'une ère contemporaine entièrement ancrée dans l'urgence de l'information.

Nous nous demanderons donc quel est l'intérêt de mettre en fiction un événement réel. Pourquoi utiliser le roman pour relayer l'événement tragique ? Pourquoi ne pas se contenter des nombreux témoignages et documents que les médias nous prodiguent ? Dans cette ère de sur-médiatisation, quelle place existe-t-il pour le roman et pour la fiction ? Car DeLillo lui-même identifie deux « signaux contradictoires » dans cette écriture : selon lui, elle reprend à la fois la matérialité des faits, et leur précision, tout en constituant un rappel à l'ordre de l'imaginaire, une pure invention.

De plus, nous constatons que les œuvres abordent l'intimité des personnages de telle sorte que l'on a toujours accès à leur pensée. Nous sommes toujours plus près du personnage comme individu que comme « morceau d'un événement tragique ». Nous pouvons donc nous demander quel lien existe entre la parole de l'individu et le propos collectif. Comment et pourquoi passer par un récit fictif de l'intime pour relater un évènement réel vécu collectivement ?

---

[12] Sabine Audrerie, « La littérature a-t-elle tous les droits ?, *La Croix*, le 04 février 2010.
[13] Domenach, *op.cit.*, p.211.

Il nous semble donc intéressant de nous interroger sur l'écriture fictive d'un événement tragique : comment et pourquoi traiter d'événements réels et tragiques dans le roman ; pourquoi écrire l'événement réel sur un mode fictif? Pourquoi vouloir « créer » du langage sur un événement aussi traumatisant ?

Nous nous appuierons dans cette étude sur le roman de DeLillo (*Falling Man*[14]) et sur celui de Mauvignier (*Dans la Foule*) cités plus tôt. Par ailleurs, ce choix nous fait nous interroger sur la crédibilité d'une écriture aussi rapide de l'événement. Car si les œuvres choisies nous paraissent « solides » sur un plan littéraire, force est de constater qu'il n'en est pas systématiquement de même pour les nombreuses œuvres romanesques basées sur l'écriture d'un événement réel, notamment sur le 11 septembre. C'est pourquoi nous nous limitons à un corpus de deux œuvres dont nous ne doutons pas de la pertinence. Est-il trop tôt pour écrire sur des événements si récents ? Quel est l'intérêt d'un tel choix de sujet d'écriture ? Quels sont les enjeux et les modalités de la mise en fiction de l'événement tragique réel ?

[14] La traduction de Marianne Véron étant très fidèle à la version originale, nous ne rapportons pas systématiquement la citation en anglais, afin de ne pas alourdir le propos. S'il n'est pas fait mention de la version originale d'une citation, c'est que la traduction française est en adéquation avec le sens de celle-ci.

I. « *QUID EVENIT* ? » : RACONTER L'EVENEMENT, COMMENT ET JUSQU'OU ?

« Vous avez vu ce qui s'est passé ? »
Dans la Foule, Geoff, page 248

Le 11 septembre 2001 et le 29mai 1985 sont des dates historiques. Si la seconde est certainement moins présente dans les esprits, c'est peut-être parce qu'elle commence à appartenir à une histoire plus reculée, distancée, moins en lien avec le souvenir immédiat des contemporains du XXIe siècle. Elle a pourtant marqué sa décennie pour être le jour de la grande finale de la coupe d'Europe de Football à Bruxelles, avant de devenir une journée sanglante, un fiasco, un match attendu devenu un cauchemar pour quelques dizaines de supporters de football écrasés par une foule haineuse et incontrôlable. Ce jour-là, pas moins de quatre cent millions de téléspectateurs avaient prévu de suivre le match en direct de chez eux, par la télévision, et se sont retrouvés face à des images barbares d'un massacre imprévu. La large couverture médiatique de cet événement, le traumatisme dont il a été l'origine dans le milieu du football et dans les familles des victimes, nous font penser que ce fait divers appartient désormais à l'Histoire, en ce qu'il a concerné l'humanité et en ce qu'il a été relativement unique en son genre. Cela vaut également pour le 11 septembre 2001, qui est une date connue de tous, si marquée qu'il n'est nullement besoin d'apprendre à qui que ce soit ce qui a eu lieu ce jour là, à savoir la chute des tours du World Trade Center à New York après leur attaque par des membres jihadistes d'Al-Qaïda. Les images de ce fait improbable sont encore ancrées dans tous les esprits et semblent tourner en boucle depuis presque dix ans : sans doute est-il impossible d'ignorer cet événement que beaucoup désignent comme le réel point de départ de ce vingt-et-unième siècle.

Il est également bon de relever que ces deux événements, pour être clairement réels, n'en sont pas forcément acceptables par la pensée. Ils sont en effet difficiles à accepter, sans doute parce qu'ils sont puissants : l'attaque du 11 septembre, par exemple, nous renvoie inévitablement aux nombreux films catastrophe dont les Etats-Unis ont le secret. Et plus que puissants, ils sont en fait absurdes : il faut pouvoir comprendre pourquoi des gens venus supporter leur équipe favorite de football en Belgique perdent soudainement la vie.

Le point commun le plus évident entre *Falling Man* de DeLillo, centré sur le 11

septembre 2001, et *Dans la Foule* de Mauvignier, centré sur le drame du Heysel, est donc bien qu'elles se font l'écho, d'une façon ou d'une autre, d'un événement réel (qui s'est passé en dehors de la fiction, dans le monde connu et éprouvé par l'auteur et par le lecteur), public (dans un lieu public, mais aussi accessible au public par la présence systématique des médias qui ont relayé l'événement à une échelle dépassant celle de l'impact strict de l'événement), et traumatique en ce qu'il présente un lourd bilan humain. Il semble donc intéressant d'analyser cet écho, cette « re-présentation » romanesque de faits réels bien connus des lecteurs contemporains.

Mais avant d'analyser cette évocation de l'événement, nous notons un indubitable besoin de l'exprimer, de l'écrire, de se poser la question et de la poser aux autres : que s'est-il passé ? Ou comme le formule Didier Alexandre dans sa réflexion sur la nature de l'événement : *quid evenit*[1] ? Car, comme l'explique Alexandre, s'il y a événement historique, terrible, influent, *qu'est-ce que* cet événement dont l'impact semble parfois dépasser la possibilité de le comprendre ? Nos fictions veulent raconter ce qui s'est passé, cette « chose » qui, pour n'être pas encore totalement saisissable, est prise en charge par l'écriture et par la formulation. Aussi essaie-t-on de raconter, d'expliquer, de poser des mots, un cadre, autour d'un « avènement » (l'événement surgit, « arrive ») qui a pour caractéristique d'être imprévu et indéfinissable.

L'écriture des faits reviendrait donc à interroger ce quid, ce « que » au cœur du questionnement essentiel, l'objet de l'interrogation : quelle est l'essence de l'événement ?
Et c'est précisément face à cette problématique que semblent se positionner les auteurs de notre corpus en se posant comme les narrateurs de faits des plus absurdement réels.
Pour interroger ce « quid » au cœur de la quête de sens, il semble bon d'analyser les différentes manières qu'ont trouvées nos auteurs pour aborder l'événement, c'est-à-dire pour globalement le « dire », ceci incluant le raconter, le décrire, le « dessiner », le rendre présent (le représenter) à travers l'écriture.

Aussi verrons-nous au fil de l'analyse qu'on peut remarquer un premier abord « objectif » de l'événement, presque journalistique, choisis par les écrivains pour répondre le plus « facilement » possible à la question : « que s'est-il passé ? », en excluant toute notion de subjectivité. Puis nous observerons une exploration descriptive, imagière de l'événement, qui intègre cette fois-ci le vécu subjectif des personnages et leur vision d'un monde chaotique,

[1] Didier Alexandre, Que se passe-t-il ? Evénements, sciences humaines et littératures, PUR, 2004, p.14.

apocalyptique et générateur d'un nouvel état des choses. Nous constaterons enfin que le récit et la description de l'événement se trouvent systématiquement confrontés au problème de sa verbalisation, sa relation par un langage qui a l'air subitement lacunaire, comme inférieur à ce qui est à raconter. Aussi interrogerons-nous les faiblesses de la narration et son incapacité notable à exprimer entièrement l'événement, à le re-présenter exhaustivement, en questionnant la perte du sens et l'absurdité du monde dans lequel le personnage de fiction est ancré.

A. Dominer l'événement par le réalisme

Le premier constat que nos lectures nous imposent, c'est que nos œuvres, pour être présentées comme fictives, ne font pourtant pas acte d'invention quant à leur choix de situation des récits. En effet, il est intéressant de constater que les arrière-plans de ces deux œuvres, les « décors » qu'elles proposent et sur lesquels la fiction va venir se greffer, sont profondément emprunts de réalisme. Il est évident cependant que l'aspect fictif et narratif du roman va apporter un nouvel angle de vue à l'événement, différent de celui que nous rencontrons au quotidien, c'est à dire le point de vue objectif du journaliste ou du commentateur[2]. Car le roman, empruntant au personnage sa voix et sa perception, implique une certaine subjectivité du récit.

Mais si l'événement est bien rapporté par un récit subjectif, comme « vu de l'intérieur », on constate que la narration fait apparaître une certaine objectivité quant aux détails d'arrière-plan, des éléments d'un récit construit, distant, et surtout réaliste, qui tendent à décrire l'événement d'une façon claire. Apparaissent alors, disséminés dans les romans, des faits avérés, réels, « vérifiables », retrouvés ça-et-là dans les articles de journaux et les études *a posteriori* des événements. Ici, la démarche ressemble à celle de l'historien qui cherche à rassembler les faits d'une façon objective pour en donner le plus possible une « vue d'ensemble ».

Et il semble évident que cette démarche n'est pas sans lien avec le sentiment d'irréalité qu'ont généré les événements auxquels nous nous intéressons. Dans *Le sens de l'événement*

[2] Nous considérons dans cette analyse les médias dans leur rôle *supposé* d'objectivité et de fidélité à l'information relayée. Nous ne discutons pas immédiatement de la possible divergence existant entre ce postulat et la réalité.

dans la littérature française des XIXème et XXème siècles[3], Marie-Christine Huet Brichard remarque que, lorsque l'événement paraît démesuré (lorsqu'il est trop grand, trop dur, trop irréel), on tente de le dominer en l'intégrant dans un schéma explicatif qui le rende lisible et visible, notamment par le biais d'un récit construit. Et c'est là tout l'intérêt de détailler l'événement dans ses caractéristiques les plus factuelles et « froides » : il s'agit de maîtriser l'événement en le rendant analysable, repérable, réel.

L'évocation de ce réalisme peut d'ailleurs nous faire penser ici au projet littéraire réaliste des auteurs de la deuxième moitié du XIXe siècle pour qui la précision et la vraisemblance de la description étaient si importantes. Dans l'ouvrage précédemment cité, Pierre V.Zima explique justement la démarche réaliste et, revenant sur l'écriture de Balzac, il explique que : « Son réalisme ne consiste pas dans une confusion naïve entre le réel et le fictif ; il consiste plutôt dans sa conviction de dire vrai sur le réel et de pouvoir signer un « contrat de véridiction » [terme emprunté à Greimas] avec ses lecteurs[4] ». Or nous pouvons faire coïncider cette remarque avec la démarche des auteurs étudiés, car il semble qu'ils se soient inscrits dans cette volonté de « véridiction », de rattacher l'événement à une description rigoureusement réaliste. Pour éprouver cette idée, il semble intéressant de repérer ces allusions objectives et de les mettre en miroir avec les réelles démarches journalistiques, soit d'époque, soit plus récentes, pour pouvoir les comparer, afin de comprendre comment les romans du corpus donnent une description réaliste de l'événement.

1) Un ancrage spatio-temporel réaliste

Au regard de notre problématique, il paraît donc intéressant d'observer les arrière-plans dessinés par l'auteur, avant même d'étudier l'évocation de l'événement en tant que tel. Car il nous semble que ce sont bien sur ces arrière-plans que repose le réalisme des œuvres. Et nous observons que le réalisme de ces arrière-plan est notable à la fois sur le plan spatial et le plan temporel. Sur ces deux plans, il semble en effet que la fiction n'ait pas cherché à faire acte d'invention : aussi les reproduit-elle assez fidèlement.

D'un point de vue spatial d'abord, il aisé de remarquer que nos romans situent leur récit

---

[3] Marie-Christine Huet-Brichard, « Réflexions sur le sens de l'événement historique : *Choses vues* de Victor Hugo », in *Le sens de l'évènement dans la littérature française des XIXème et XXème siècles, Actes du colloque international de Klagenfurt, 1er-3juin 2005*, S.d Pierre Glaudes et Helmut Meter, Bern, Editions scientifiques internationales, 2008, page 33.

[4] Pierre Zima, « L'événement comme construction narrative : quatre modèles littéraires », *Ibid.,* page 107.

dans la ville qui a accueilli l'événement réel, aussi a-t-on affaire à chaque fois à un espace urbain spécifiquement défini : New York dans *Falling Man* et Bruxelles dans *Dans la foule*. Ce sont donc deux villes importantes que les auteurs ne négligent pas, puisqu'elles sont décrites tant à travers leurs monuments et leurs bâtiments que leurs rues. On remarque en effet que les auteurs ne manquent pas de citer certains symboles des deux villes respectives. Dans *Falling Man*, DeLillo fait notamment passer son personnage central, Keith, par le populaire Central Park, connu mondialement comme « le poumon vert » de New York. Et si ce parc est évoqué à plusieurs reprises, c'est toujours de façon rigoureuse : par exemple, lorsque Keith veut se rendre pour la première fois chez Florence, il est dit qu' « il entra dans le parc par l'Engineer's gate[5]», or l'Engineer's Gate désigne bien une des nombreuses entrées du parc, située à l'est de ce dernier. De la même façon, Mauvignier n'oublie pas de mentionner un monument important et symbolique de Bruxelles, en l'occurrence l'Atomium qui surplombe les plaines de Heysel où s'est déroulé le drame. Gabriel, resté au –dehors du stade, évoque cet emblème bruxellois :

> […] il faudra remonter la rue sur la gauche du stade et longer le stade, voir tourner la grande roue derrière, et briller les reflets du soleil sur l'Atomium, en s'imaginant Jeff et Tonino comme deux touristes arrêtés pour voir les neufs boules de fer et les bras cylindriques[6].

Et lorsque que Gabriel, habitant de Bruxelles, utilise le terme « touriste », l'emploi semble assez justifié, car ces évocations de lieux ou de monuments célèbres nous donnent la sensation que les auteurs, forts de connaître ces deux villes, ont voulu nous la faire visiter, du moins par ce qu'elles ont de plus notable. Ces deux repères ne sont pas les seuls évoqués par nos romans, sans quoi l'argument serait assez faible. A vrai dire, la narration regorge de ces références spatiales à une géographie réelle de New York ou de Bruxelles. Aussi pourrait-on citer à New York la référence à l'Eglise Saint Paul, située juste en face du site du World Trade Center, où Lianne va se recueillir après les attentats, ou encore le temple de la délivrance Greater Highway, devant lequel elle reste un certain temps (au chapitre IX) et que l'on peut localiser sur une carte actuelle de New York dans la 132è rue Est. *Falling Man* évoque aussi la fameuse gare de la ville, Grand Central, où Lianne se rend pour retrouver sa mère peu avant de rencontrer pour la première fois « l'homme qui tombe[7]», ou encore le

---

[5] DeLillo, *op.cit.*, p.65.
[6] Mauvignier, *op.cit.*, p.36.
[7] DeLillo, *op.cit.,* p.45.

magasin Macy's où Keith et Florence se rejoignent[8], près de Times Square et qui se vante d'être le plus grand magasin du monde. Bruxelles non plus n'est pas évoquée sans ses repères spatiaux, aussi pourrions nous parler des Galeries Saint-Hubert évoquées par Tana comme un repère pour retrouver son hôtel, ou également de la Grand-place, élément central de la capitale belge.

De plus, les villes évoquées dans nos romans se trouvent au cœur des pérégrinations de nos personnages. Aussi prennent-elles toute leur importance lorsque les protagonistes se perdent ou errent au hasard des rues, qui sont elles aussi nommées de façon très précises dans nos œuvres (même l'errance est, paradoxalement, décrite avec précision). Lors de la « nuit infranchissable[9] » de Tana, cette dernière et Jeff se perdent dans les rues menant à l'hôtel. La narration a alors recours à des directions d'orientation pour diriger ses personnages vers des lieux plus repérables. Aussi Tana pense-t-elle: « Mais Jeff me dit que peut-être nous serons perdus si nous ne faisons pas plus attention où nous marchons. Toujours à gauche, dit-il. Plus bas et plus à gauche[10],…». Suite à cela, les deux personnages identifient le boulevard du Jardin Botanique, dont l'existence est encore une fois vérifiable. Le lecteur suit donc un parcours qui semble réel et imaginable. On peut relever dans nos œuvres principales une insistance sur les noms de rue dans lesquels les personnages évoluent. Dans *Dans la Foule*, nous pensons à un passage où Gabriel donne des repères géographiques aux autres personnages. Cet autochtone, qui fait ici figure de guide, dessine tout un itinéraire présenté comme ceci : d'abord passer par l'avenue de la Toison d'Or, puis retrouver les Galeries Saint Hubert « derrière », « à deux pas » de la Grand-Place, pour enfin atteindre « l'angle de la rue Grébry[11]». Dans l'œuvre de DeLillo, le lecteur peut également suivre les errances de Lianne dans une ville qu'elle redécouvre. Aussi, lorsqu'elle rencontre pour la deuxième fois David Janiak alias « l'homme qui tombe », elle est facilement « traçable » sur une carte réelle et actuelle de New York. On peut retrouver son itinéraire précis : « Elle marchait au hasard vers l'ouest, dans la 116è Rue, […] elle bifurqua au sud, laissa derrière elle cinq blocs d'immeuble[12]… ». On constate donc que les déplacements des personnages sont toujours faciles à ancrer dans une réalité connue de l'auteur, une réalité qui semble en tout point maitrisable et dont la fiction ne cherche pas ici à se séparer. Cette fidélité est d'autant plus

---

[8] *Ibid.*, p.61.
[9] Mauvignier, *op.cit.*, p.224.
[10] *Ibid.*, p.225.
[11] *Ibid.*, p.150.
[12] DeLillo, *op.cit.*, p.188.

forte, on l'imagine, pour les lecteurs new-yorkais auxquels étaient destinée l'ébauche de *Falling Man* intitulée « Still Life » publiée un mois avant le roman dans le journal *The New Yorker* le 9avril 2007. On peut supposer qu'il n'y avait alors aucune possibilité que les lecteurs n'aient pas ancré la fiction dans le paysage de leur quotidien, ce qui la rendait forcément plus réaliste. L'idée est la même pour les témoins du drame du Heysel ayant lu le roman de Mauvignier. Néanmoins, ceux qui sont en revanche étrangers à ces villes peuvent vraisemblablement se créer ce que les géographes appellent une « carte mentale », imaginaire, axée autour d'éléments-clés (un chantier, un monument, un parc…) générant ainsi de toutes façons une géographie réaliste de l'événement.

Et ce phénomène d'ancrage réaliste est en un sens également perceptible d'un point de vue temporel, même si nous n'avons en fait pu l'observer que chez Mauvignier. En effet, on remarque dans *Dans la Foule* ce que les romantiques auraient appelé « la couleur locale », c'est-à-dire cet attachement à rendre à une situation les caractéristiques de son époque. Cet ancrage consiste, pour Mauvignier, à rappeler les faits divers d'époque, les modes et les mouvements populaires des années 1980, certainement pour rendre l'ambiance historique plus tangible. On pourrait parler ici d'une sorte de folklore distillé dans la narration. Nous relevons ces indices à deux temps précis du texte : dans l'incipit, puis lorsque le récit se projette trois ans plus tard. Dans l'incipit d'abord, on note des références à des chanteurs (U2, Prince, les Beatles[13]), des cinéastes particulièrement prisés à l'époque (Coppola et Scorsese[14]), mais aussi un effet de mode à travers la description puis le rappel ponctuel du blouson de Tonino, un teddy noir avec écrit « Chicago » au dos en lettres imitant la typographie de la marque « Coca-Cola ». Cette veste est très détaillée et nous n'avons aucun mal à l'imaginer dans le contexte des années 80. Quand la narration reprend trois ans plus tard, Jeff établit un sommaire des trois dernières années où se confondent les faits politiques, artistiques ou populaires : nous remarquons par exemple l'évocation de la loi Devaquet, du suicide de Dalida, de l'explosion de la navette Challenger, de l'accident de Tchernobyl et jusqu'à cette référence à une chanson obnubilente, « C'est la ouate », un succès en 1987 de Caroline Loeb qui revient comme un refrain dans le discours de Jeff[15]. Après vérification, on peut affirmer que toutes ces références sont effectivement liées à des faits ayant eu lieu entre 1985 et 1988. Nous ne pouvons que supposer que DeLillo n'entre pas dans ces détails parce que l'événement qu'il raconte est encore très récent au moment où il écrit son roman, ce qui lui

[13] Mauvignier, *op.cit.*, p.10 à 12.
[14] *Ibid.*, p.27.
[15] *Ibid.*, p.257.

évite d'ajouter des références qui ne sont pas encore obsolètes et qui paraitraient évidentes voire injustifiées au lecteur. Mauvignier, en imposant cette « couleur locale », fait revivre une époque au travers de ses références.

2) Faits avérés : personnages historiques et détails de l'événement

Si l'ancrage spatio-temporel est donc, on l'a vu, très fidèle à la réalité dans nos œuvres, on peut constater que la démarche est la même lorsqu'il s'agit d'évoquer l'événement lui-même, mais dans ses détails, les petits faits qui, collés les uns aux autres, créent l'événement dans sa complexité et sa pluralité. Il nous semble donc intéressant d'observer l'évocation des « menus faits » de l'événement, c'est-à-dire ses différents détails, en notant d'abord la présence ponctuelle de personnages historiques (et donc bien réels) dans nos fictions, puis les références précises à des détails ou anecdotes permettant de donner corps à l'événement.

Le principe d'une fiction est généralement de créer des personnages fictifs. Or, il est notable que nos fictions, toujours dans ce projet d'ancrage réaliste, empruntent à la réalité certaines personnalités politiques, à la manière du roman historique. En effet, nous remarquons par exemple que dans *Dans la Foule*, le roman cite Margaret Thatcher, un personnage historique. Elle est premier ministre d'Angleterre lorsque les supporters de Liverpool sont déclarés coupables du drame du Heysel. Elle n'est évoquée que subtilement quand Geoff relate les propos sévères qu'elle aurait eut suite au match. Geoff réagit d'ailleurs avec ironie en commentant que pour une fois, l'Angleterre était d'accord avec cette femme réputée pour son impopularité et la rancœur que lui portaient ceux qui étaient alors dans des situations précaires, comme c'était le cas -en l'occurrence- des supporters de Liverpool. Ce qui est intéressant, hormis la présence d'un haut personnage politique dans la fiction, c'est de réaliser à quel point Mauvignier a été pointilleux dans ses références. En effet, dans le roman, Geoff s'exprime ainsi : « Nous parlerons encore pour dire que, cette fois, nous serons même d'accord avec Margareth Thatcher, quand elle a dit que la honte et la disgrâce étaient tombés sur notre pays[16] ». Or, lorsque l'on consulte les quotidiens des jours ayant suivi le drame, nous pouvons retrouver presque mot pour mot ces propos, qui s'avèrent donc empruntés à la réalité : dans le journal britannique *The Times* du 30 mai 1985 (le lendemain du drame), nous retrouvons en couverture l'intitulé suivant : « Le désastre de Bruxelles ; Les supporters de

[16] *Ibid.*, p.249.

football anglais déshonorent leur pays, selon Thatcher[17] ».

L'argument de cet « ultra-réalisme » est confirmé par la lecture de *Falling Man*, qui fait également intervenir un personnage devenu historique : Mohammed Atta. Dans ce cas précis, la référence pousse la précision et le réalisme à leur paroxysme. Si le souvenir de Mohammed Atta dans l'œuvre ne paraît pas évidente au lecteur, c'est parce que ce personnage apparaît dans la fiction comme étant Amir, le supérieur de Hammad, le jeune terroriste dont il est question à trois reprises dans l'œuvre. Dans le chapitre « Marienstrasse », Amir est présenté sous son identité complète : « Mohamed Mohamed el Amir el Sayed Atta[18] ». Or cette référence n'est aucunement fictive, puisqu'il s'agit bien de Mohamed Atta, cité dans la liste des dix-neuf terroristes à l'origine des attaques du 11 septembre 2001. Dans le rapport gouvernemental de la commission d'enquête sur le 11 septembre rendu le 22juillet 2004[19], Mohamed Atta est cité comme étant le coordonateur des détournements et le pilote du premier avion dirigé sur le World Trade Center (en l'occurrence, celui dans lequel se trouve Hammad dans le dernier chapitre, « Le corridor de l'Hudson »). Mais le réalisme de l'œuvre va plus loin. En effet, Marienstrasse, la rue où séjourne Hammad dans le chapitre éponyme (située à Hambourg dans la réalité), est citée par ce même rapport comme étant le lieu loué par Mohamed Atta pour réunir ses disciples[20]. DeLillo n'a donc rien laissé au hasard, il utilise un personnage historique et son itinéraire réel pour l'intégrer dans la fiction, insérant ainsi un aspect véridique et vérifiable à son récit.

Outre cette présence significative de personnages réels, on note que les auteurs évoquent dans leurs œuvres des détails de l'événement, certains faits très précis et surtout très réalistes. Le souci de réalisme va même jusqu'à un témoignage de l'auteur, c'est-à-dire une injection dans la fiction de ce qu'il a lui-même vécu dans la réalité. En effet, dans la première partie de *Falling Man*, Keith se rend dans la zone circonscrite de Lower Manhattan pour atteindre son appartement. Là-bas, il croise un homme au téléphone qui ne cesse de répéter « Je suis sur place[21] », ou en anglais, « I'm standing here[22]». Or, dans son essai sur le 11

---

[17] Traduction de la version originale : « The Brussels disaster ; Bristish soccer fans disgrace their country, Thatcher says ».
[18] DeLillo, *op.cit.*, p.101.
[19] Gouvernement fédéral des Etats Unis, *Rapport de la Commission nationale sur les attaques terroristes contre les États-Unis*, « The 9/11 commission report, Final Report of the National Commission on Terrorist Attacks Upon the United States ».
[20] *Ibid.* « The Hambourg contigent », p.160.
[21] DeLillo, *op.cit.*, p.35.
[22] Don DeLillo , *Falling Man, a novel*, New York, Scribner (Simon&Schuster), 2007, p.25.

septembre rédigé dans le *Harper's Magazine* au mois de décembre 2001[23], DeLillo raconte qu'il a accédé à cette zone circonscrite, et a croisé un homme disant « Oh my god, I'm standing here » au téléphone. Ceci n'est évidemment pas un hasard : six ans après, DeLillo fait de cette anecdote le détail réaliste d'une œuvre fictive.

Au-delà de l'insertion du vécu subjectif de l'auteur, les romans semblent aussi être en lien étroit avec la démarche journalistique lorsqu'ils s'attardent sur des détails faisant systématiquement référence à une réalité avérée. Toujours dans *Falling Man*, Lianne se retrouve par exemple au milieu d'une gigantesque manifestation contre la guerre en Irak trois ans après les événements : cela n'est pas sans nous rappeler la vague mondiale de mouvements pacifistes déclenchés contre le gouvernement Bush (peut-être même DeLillo veut-il faire référence à une manifestation précise). Dans le roman français *Dans la foule*, les exemples foisonnent et sont systématiquement vérifiables dans les médias. Par exemple, la vidéo d'archive de la chaîne TSR datant du 06 juin 1985[24] permet de vérifier un certain nombre de données présentes dans la fiction : on pourrait par exemple penser aux revendeurs de billets vêtus de costumes en noir et blanc, visibles sur les images d'archives mais également repérés par Gabriel dans le récit lorsqu'il patiente à l'extérieur du stade :

> Eux, ils m'ont repéré comme savent repérer les quelques gus qu'on voit encore près de l'entrée, qui marchent de long en large dans des costumes de damier noir et blanc, des chaussures bicolores, avec cet air inquiet et avide des revendeurs[25].

Pour citer une autre source, nous pouvons nous appuyer sur l'essai critique de Serge Govaert sur le drame du Heysel qui rassemble de façon tout à fait objective les éléments de la catastrophe[26]. Il y explique notamment l'organisation précise des gradins du stade du Heysel pour accueillir le « match du siècle » : les gradins O et N étaient réservés aux italiens, les X et Y aux anglais, et le gradin Z était une « zone tampon » destinée aux spectateurs belges (et donc neutres), afin d'éviter tout contact entre les deux camps opposés. Govaert explique que ce dispositif a échoué à cause du surnombre de supporters dans le stade ayant forcé certains Italiens à s'installer dans la zone tampon. Or, dans le roman, Geoff fait référence explicitement à ce dispositif : « personne n'aura lu que nos places étaient au bloc Y ; personne

---

[23] Don DeLillo, «In the ruins of the future, reflections on terror and loss in the shadow of September», *Harper's Magazine*, décembre 2001.
[24] Pierre Demont et Claude Schauli, « Le drame du Heysel », reportage de l'émission *Temps Présent*, diffusé sur la chaîne suisse TSR le 06 juin 1985.
[25] Mauvignier, *op.cit.*, p.98.
[26] Serge Govaert, *Foot&Violence ; Politique, stades et hooligans ; Heysel 85*, De Boeck Université, Bruxelles, 1995, « Le procès », page 80.

pour demander où étaient nos places, puisque tout le monde le savait[27] ».

Le grand souci de précision de nos deux auteurs n'est donc plus à prouver. Cette étude nous permet de découvrir dans un premier temps à quel point ces derniers ont effectué un travail de recherche approfondi avant d'écrire leur fiction (Mauvignier affirme d'ailleurs avoir passé beaucoup de temps à réunir des informations sur le drame du Heysel avant de se mettre à l'écriture de *Dans la Foule*), mais aussi qu'ils ont voulu ancrer l'événement dans un cadre indubitablement réaliste, en faire l'écho « proprement », fidèlement, comme pour mieux le saisir et le dominer.

Mais la fiction ne peut évidemment pas se borner à ces évocations, ces détails réalistes, qui sont de l'ordre de la convention, sans quoi la fiction n'est plus fiction. En effet, pour reprendre la remarque pertinente d'un spécialiste américain de littérature interrogé dans un article du *New York Times* concentré sur notre problématique, « cela ne peut pas se limiter à une simple relation des faits[28]. ». Et si nous nous sommes attardées sur cette « simple relation des faits » pour révéler l'arrière plan réaliste des œuvres, il est désormais important de s'interroger sur la nature de la représentation de l'événement lui-même.

B. Imag(in)er l'événement, décrire la catastrophe.

« Dire » l'événement ne peut donc certainement pas se limiter à l'insertion d'allusions à des situations authentiques. Il est d'ailleurs assez intéressant, à ce propos, de constater que les médias – auxquels est donné un impératif d'objectivité lorsqu'ils relaient l'information autour d'un événement – ne sont pas oubliés dans nos œuvres. Comme nous avons déjà pu le noter en introduction, la médiatisation est un facteur décisif dans le déroulement et la considération des événements étudiés. Cependant, en s'attardant sur cette présence, on comprend que les médias tels qu'ils sont représentés sous la plume de nos auteurs approchent l'événement plus confusément qu'il ne le faudrait, comme s'il leur était difficile de se limiter à l'objectivité qui devrait les caractériser. Aussi peut-on citer ce message qu'entend Gabriel à la radio quand l'ambiance commence à se tendre aux abords du stade dans *Dans La Foule*:

---

[27] Mauvignier, *op.cit.*, p.181.

[28] Edward Wyatt, "Literary novels address 9/11, finally", *New York Times*, 7mars 2005, citation de James Shapiro, professeur d'anglais à Columbia; traduction de la version originale : « It has to be more than just a recounting of the events ».

« c'est la guerre ici, c'est la guerre[29]… ». Cette intervention est empreinte d'une frénésie et d'une exagération (il se trouve qu'il n'y pas de guerre, le terme est donc hyperbolique) assez éloignée de toute objectivité.

Les médias donc, plutôt que de se contenter d'éclairer autrui sur la situation, semblent plutôt s'imprégner de la terreur environnante, tant dans nos œuvres qu'en réalité : dans son essai, Serge Govaert reprend les propos du journaliste belge Manu Ruys pour qui le problème du Heysel vient du « culte de l'horreur qui caractérise les médias de masse[30]». Et si les médias deviennent – même inconsciemment – conducteurs de terreur, c'est certainement parce qu'il devient difficile pour eux de se limiter à une relation objective des faits. Marie-Catherine Huet-Brichard, dans son étude -déjà citée- sur l'événement historique dans *Choses vues* de Victor Hugo, tente d'expliquer d'où vient la difficulté pour Hugo de relater les événements de son siècle, et tire de son étude la conclusion suivante : « Lorsque l'événement surgit, le réel semble s'opacifier. »[31]. Et la possibilité de le représenter s'opacifie également, car l'événement ne permet plus, soudainement, une pensée claire ni un discours objectif et limpide : les médias ne peuvent donc plus se contenter de donner l'heure à laquelle l'événement a eu lieu et de résumer le déroulement de celui-ci, car « quelque chose » de terrible a eu lieu. L'événement est si imprévu, si « irréel » et si terrifiant qu'il retire au langage son aisance et remet en question jusqu'à la possibilité d'évoquer le pire, c'est-à-dire la terreur et la mort.

Il est donc évident que la simple description objective de l'événement ne peut pas être pleinement efficace, comme si l'événement, dans sa démesure, réclamait d'autres moyens de le représenter. C'est alors que la fiction a recours à l'image. En effet, nous avons pu constater que les auteurs tendaient toujours à rendre l'événement « visible » dans leur œuvre. D'ailleurs, la genèse du roman de DeLillo est, comme l'auteur l'expose lui-même lors d'un entretien avec Marc Binelli pour *Guernica Magazine*[32], liée à une image du 11 septembre 2001. Il raconte en effet que l'envie d'écrire sur cet événement lui est venue après avoir vu une photographie d'un homme en costume portant sa mallette dans un nuage de fumée et de cendre. Il s'est ensuite dit que la mallette n'était pas à lui, après quoi la trame narrative a germé dans sa tête. De plus, le titre du roman de DeLillo est lui-même emprunté à une

---

[29] Mauvignier, *op.cit.*, p.105.
[30] Serge Govaert, « Identification de coupables », *op.cit.* p.32.
[31] Marie Catherine Huet-Brichard, *op.cit.,* page 30.
[32] Marc Binelli, « "Intensity of a plot", Marc Binelli interviews Don DeLillo », *Guernica Magazine*, juillet 2007.

photographie de Richard Drew, « Falling Man », présente dans l'imaginaire collectif, représentant un homme qui vient de sauter d'une des tours jumelles en feu et qui est en chute libre, la tête en bas, un pied replié sur l'autre, dans l'attente de la mort (cette photographie est d'ailleurs décrite à la fin du roman, lorsque Lianne s'en souvient avec effroi, au chapitre XIII).L'idée même d'écrire vient donc chez DeLillo d'images qui l'ont marqué. On notera d'ailleurs que le fait « d'imag(in)er »l'événement n'est pas exclusif à la démarche romanesque, puisque les médias se sont également livrés à cette description par l'image, entérinant d'ailleurs le sentiment de terreur et d'irréalisme évoqué précédemment. En lisant le *New York Times* du 12septembre 2001, on remarque très rapidement cette tendance à la mise en situation qui passe principalement par la description du chaos environnant : « L'horreur se propagea par de ponctuelles explosions d'un froid incroyable, commençant d'abord par la vibration des sols, des explosions brusques et des fenêtres brisées[33] ». Cette description est, nous le remarquons, déjà plus qu'une simple relation des faits : elle entre dans la nécessité de décrire, d'invoquer des images pouvant efficacement « raconter » l'événement.

La fiction va donc, comme les médias, couvrir l'événement d'un champ de références visuelles en utilisant images et symboles afin de rendre plus tangible l'événement, presque comme pour que le lecteur puisse le toucher du bout des doigts. Qui plus est, nous notons que ce qui est à décrire, dans notre cas, est toujours l'horreur, la mort, la terrible réalité, et nous verrons que nos œuvres insistent beaucoup sur cet aspect. Et la difficulté première de l'horreur est qu'elle est difficile à témoigner. Tana, protagoniste de *Dans La Foule*, affirme d'ailleurs que « cette horreur-là est tellement inimaginable qu'au contraire on s'acharne à vouloir l'imaginer et se la représenter[34] ». Le paradoxe que soulève Tana nous intéresse : l'événement, par l'horreur qu'il crée, est insupportable à la vue, et il bouleverse tellement l'esprit que celui-ci s'entête à le décrire par tous les moyens, comme pour le rendre moins insupportable grâce à cette représentation.

Le terme de représentation est d'ailleurs intéressant, car il semble être le but précis de nos auteurs. En effet, ceux-ci souhaitent *re-présenter* l'événement, au sens bien sûr de créer une image, mais aussi au sens le plus étymologique possible, c'est-à-dire rendre l'événement présent à nouveau, le réveiller, le faire revivre pour mieux s'en emparer, pour mieux le saisir,

---

[33] Nathan Kleinfield, "A creeping horror; Buildings burn and fall as onlookers search for elusive safety", *The New York Times* n°51874, 12septembre 2001; traduction de la version originale: « it kept getting worse. The horror arrived in episodic bursts of chilling disbelief, signified first by trembling floors, sharp eruptions, cracked windows ».

[34] Mauvignier, *op.cit.*, p.282.

pour cette fois-ci ne pas se laisser surprendre : pensons à l'adage populaire « des images valent mieux que des mots ». Nos auteurs souhaitent donner à voir ce qui ne peut pas être simplement dit. Ils dépassent l'énumération de détails factuels pour dépeindre les faits, les incarner par l'image et le symbole.

1) Images de la catastrophe

Nos œuvres offrent donc également un traitement imagier de l'événement. Dans *Falling Man*, l'événement en lui-même est relaté deux fois : pendant l'incipit puis l'excipit du roman, où l'on retrouve à chaque fois Keith dans la tour, mais aussi presque à chaque intervention de Florence, personnage secondaire également rescapé de l'attentat. La description de la destruction des tours y est donc quantitativement importante. *Dans la Foule*, quant à lui, s'attache à décrire l'événement en lui-même sur un certain nombre de pages très denses au premier tiers du roman (de la page 100 à 144). Dans ces différents passages, nous pouvons observer une omniprésence d'images et de symboles que nous proposons d'analyser en nous référant aux études sur l'imaginaire de Gilbert Durand[35], qui s'attachent à donner du sens à l'utilisation de certaines images dans la matière romanesque et poétique. Les propos de ce dernier trouvent une résonnance particulièrement pertinente dans nos extraits et éclairent certaines thématiques. Aussi étudierons-nous d'abord les images de la catastrophe, pour ensuite observer un aspect apocalyptique de la description.

Ce que semblent tout d'abord traduire les images catastrophistes de nos événements (et nous verrons que cet épithète n'est aucunement hasardeux), c'est la brutalité qui les entoure. Car l'événement est avant tout violent. Alors que Keith, dans *Falling Man*, se trouve coincé dans la tour nord en feu et fait face aux premiers cadavres en descendant les escaliers, Gabriel dans *Dans la Foule* se trouve malgré lui devant un cruel spectacle au sortir du stade, pendant que Jeff et Tonino mais surtout Tana sont pris dans la foule meurtrière, frôlant le sol et s'efforçant de rester en vie. Nos personnages se trouvent donc au cœur de l'événement dans ce qu'il a de plus brutal et choquant, dans sa réalité la plus traumatisante et mortifère: ils sont entourés de cadavres et terrifiés. Ce qu'ils voient alors, et nous y avons accès par le biais du récit, est de l'ordre de la destruction et de la mort. Et c'est à travers leur regard de victime que nous apprécions la description macabre et violente de « ce qui est en train de se passer ». Cette violence est liée évidemment au fait, mais aussi au discours, dont le rythme semble

[35] Gilbert Durand, Structures anthropologiques de l'imaginaire, Dunod, Paris, 1992.

mimétique de la terreur environnante. Dans *Dans la Foule*, Gabriel décrit le mouvement de panique qui se déclenche à l'extérieur du stade, et cette panique est signifiée par un rythme saccadé : « pendant ce temps surgissent des visages effarés, des hommes, des spectateurs – de l'arrière du bloc Z on voit des spectateurs qui sautent dans le vide – reculez, reculez, le pied du mur, l'extrémité sud du bloc Z, il faut fuir sur la piste d'athlétisme[36],… ». Dans cet extrait, nous notons la présence du vocatif « reculez » (répété deux fois) dont l'oralité est en décalage avec le récit apparemment extérieur de Gabriel. De plus, le foisonnement de ponctuation (virgules et tirets) et l'incohérence générale de la phrase semblent imiter l'essoufflement et l'ahurissement de Gabriel devant cette scène brutale (des gens à l'air « effaré », d'autres qui sautent dans le vide…).

Dans *Falling Man*, la brutalité de l'événement est également dénotée. Nous notons que le récit commence dans les tours en feu, ce qui donne un premier sentiment d'urgence (le lecteur n'a pas le temps d'être mis en situation, il « tombe » lui aussi dans les tours en feu). De plus, la brutalité est ressentie lorsque ce qui entoure Keith est décrit : « Cela se passait partout autour de lui, une voiture à moitié enfouie sous des débris, les fenêtres fracassées avec des bruits qui en sortaient, des voix radiophoniques qui grésillaient devant le désastre. Il voyait courir des gens qui ruisselaient, le corps et les vêtements trempés d'eau des bouches d'arrosage[37] ». Encore une fois, la panique est ressentie par le lecteur non seulement par les images décrites (des voix hurlant, des fenêtres brisées, des gens courant partout…) mais également par le rythme soutenu du propos (dans cette citation, nous notons que chaque proposition décrit un nouvel élément de ce cadre infernal, donnant lieu à une énumération rapide).Ces descriptions rythmées ont pour effet d'inspirer la terreur, ou l'horreur. Dans *Falling Man* , la terreur revient comme un leitmotiv lorsqu'il est par exemple question de la « terrifiante journée des avions[38] », puis de « toute cette terreur[39] », ou encore de « la terreur humaine[40] ». Les personnages, perdus au milieu d'un enfer bien réel, sont terrifiés par ce qu'ils sont contraints de voir. Outre cela, la violence est clairement évoquée dans notre corpus. Chez Mauvignier, elle semble passer – dès l'incipit – par l'agressivité palpable des frères de Geoff, et notamment de Doug, tatoué d'un couteau sur l'avant-bras (comme une arme greffée à la place de la main, prête à blesser, faisant constamment régner la menace). De plus, lorsque l'on observe les champs lexicaux de l'événement, on note une isotopie de la

---

[36] Mauvignier, *op.cit.*, p.103.
[37] DeLillo, *op.cit.*, p.12.
[38] *Ibid.*, p.195.
[39] *Ibid.*, p.71.
[40] *Ibid.*, p.165.

violence : dans *Dans La Foule*, on peut lire des termes tels que « jettent », « explosent », « gestes obscènes[41] », et quelques pages plus loin Geoff évoquant « la hargne d'avoir crié et hurlé[42]». Tana, principale victime du roman de Mauvignier, décrit en ces termes ce dont elle est à la fois témoin et victime :

> Il faut courir, mais toi tu es resté derrière moi pour me protéger, je le sais, puisqu'ils ont jeté des canettes et des cailloux, des morceaux de verre et je t'entends, ta voix couvrant à peine les hurlements autour de nous, les jets de pierre, les sifflements, la voix dans les haut-parleurs et ta voix dans mon oreille, elle force et veut me dire quelque chose, oui, c'est ça, tu veux que je prenne ta main et que nous courrions le plus vite possible, mais déjà tout le monde court et nous sommes entrainés[43].

Dans cet extrait, la brutalité est encore tangible, notamment avec l'évocation des projectiles (des canettes et des cailloux), du verre coupant, des hurlements (connotant toujours un état négatif), mais également du mouvement accéléré d'une foule en panique. Cette impression de désordre total et de violence peut d'ailleurs nous renvoyer à un autre contexte violent, celui de la guerre, sorte de paroxysme de la brutalité. Gabriel, face à la cohue de l'événement, évoque justement cette ressemblance dans une comparaison: « des chants comme des chants de guerre qui reviennent d'où, de quelles guerres, quels carnages[44]… ».

Outre cette évidente brutalité, il semble que la description de l'événement s'accompagne de toute une symbolique de la chute. C'est pourquoi nous pouvons parler avec assurance d'événement « catastrophique », en respectant l'étymologie de l'adjectif : la catastrophe, du grec « cata » et « strephein », est ce qui « tourne vers le bas ». Or, il est indubitable que *Falling Man* ou *L'Homme qui tombe* (dans sa traduction française) est un roman sur la chute. Le journaliste américain Adam Begley confirme d'ailleurs cela dans un article sur le roman de DeLillo : pour lui, *Falling Man* ne parle que de chute, que ce soit une chute dans l'espace, dans le temps ou encore dans la mémoire[45]. Nous verrons que le symbole de la chute entraine un éventail riche d'autres symboliques que nos romans utilisent pour rendre plus imaginable l'événement.

La chute est un thème omniprésent dans la description des événements de nos œuvres. Keith, au début de *Falling Man*, observe « des choses qui tombaient[46] », alors qu'il est coincé « dans

---

[41] Mauvignier, *op.cit.*, p.93.
[42] *Ibid.*, p.105.
[43] *Ibid.*, p.104.
[44] *Ibid.*, p.107.
[45] Adam Begley , « DeLillo's 9/11 Resists Gravity», *The New York Observer*, 8mai 2007.
[46] DeLillo, *op.cit.*, p.31.

le chaos de la descente ». Il est également fait état du « fracas de la chute[47] », ou encore des chutes de David Janiak, artiste marginal de New York, qui reproduit dans les rues de la ville l'image la plus cruelle du 11 septembre 2001, à savoir celle de « l'homme qui tombe », qui saute des tours pour se livrer à une mort peut-être moins difficile que celle qui l'attend dans le chaos des tours. Cette prestation artistique nous rappelle le pouvoir de l'art, de l'image comme relai d'un discours trop faible pour évoquer pleinement l'horreur de l'événement. La chute est donc un thème essentiel du roman de DeLillo. Et si le titre du roman de Mauvignier n'est pas en lien direct avec ce thème, la chute y a pourtant une place importante. Les gradins, par leur configuration en escalier, implique, lors du mouvement de panique, un mouvement général vers le bas qui, avec la violence de l'événement, se transforme en chute. Aussi pouvons-nous par exemple citer l'extrait où Tana, au cœur de l'émeute, se retrouve littéralement sous une pluie de corps: « Oh, Francesco, tiens moi la main, tiens moi fort et ne te laisse pas écraser ni plier par ceux-là qui tombent et nous recouvrent[48] », avant de dire simplement « je suis tombée[49] ». L'événement est donc clairement placé dans un mouvement vertical descendant, et la chute se fait d'autant plus violente qu'elle commence d'un lieu très élevé (le haut des tours les plus hautes de la ville, le haut des gradins d'un stade) pour s'achever au niveau du sol, tout en bas : l'impact est donc extrêmement brutal. Dans son ouvrage critique, Gilbert Durand classe ce qu'il appelle « les symboles catamorphes » dans le réseau des images diurnes, c'est-à-dire celles qui dénotent le temps et la mort sans l'amoindrir, avec une certaine violence (comme « le sceptre et le glaive »). Développant les thèmes liés à la chute, Durand établit que la mort et les ténèbres sont en lien direct avec cette topique majeure. Il parle d'ailleurs de la chute comme d'une « quintessence vécue dans la dynamique des ténèbres », c'est-à-dire que la mort correspond à un mouvement vertical, en opposition à l'horizontal chemin de la vie.

Or, il se trouve que la mort est omniprésente dans nos descriptions de l'événement, et semble hanter le récit par des images de cadavres. Dans *Falling Man*, Keith voit par exemple « un linceul de poussière et de cendre[50]», puis le narrateur ajoute que « les morts étaient partout ». La première métaphore est assez explicite : elle rapproche la fumée environnante au linceul, le drap des morts. Dans *Dans la Foule*, Geoff revient sur les images de morts auxquelles il a été confronté lors du drame du Heysel: « je te parle de la mort […] (la mort et la peur sont en bas,

---

[47] *Ibid.*, p.11.
[48] Mauvignier, *op.cit.*, p.113.
[49] *Ibid.*, p.115.
[50] DeLillo, *op.cit.*, p.34.

elles glissent l'une et l'autre sur les corps que tu repousses en hurlant vers le bas[51]). » Cette citation, en plus de mettre en exergue l'image obsédante de la mort (que Geoff ne peut pas oublier après son retour en Angleterre), nous permet de voir à quel point la mort est liée au sème de la descente (notamment avec l'adverbe « en bas » et le verbe « glisser », qui dénote tous les deux l'idée d'un mouvement vertical descendant).Cependant, on note que la mort bénéficie d'un traitement particulier dans nos deux œuvres : elle est « euphémisée » (comme Durand aime à dire d'une image difficile adoucie par l'image), et cet adoucissement se produit par un procédé métonymique. Ce processus symptomatique de nos deux œuvres consiste à évoquer les cadavres en ne parlant que d'une partie de leur corps inanimé plutôt que de l'ensemble, pour ne pas avoir à imaginer, sans doute, l'image dans son entière violence. Aussi, dans *Falling Man*, lorsque Keith est coincé dans les tours, il voit tomber par la fenêtre une chemise ensanglantée en chute libre. Cet apparent détail de la narration est pourtant répété deux fois. Aussi pouvons-nous lire dans l'incipit : « une chemise voltigeait et planait dans la lumière chiche puis poursuivait sa chute, en direction du fleuve[52] » ; et dans l'excipit : «Puis il vit une chemise descendre du ciel. Il marchait et la voyait tomber, agitant les bras comme rien en ce monde[53]». Cette vision est évidemment une représentation synecdotique de l'homme qui tombe (« falling man »). Ici la chemise prend une valeur toute symbolique et rend la réalité moins insupportable. Dans le roman de Mauvignier, Tana se trouve face à une apparition de ce genre lorsqu'elle voit les vêtements de son défunt mari « comme des ombres flottantes[54] ». Dans ce roman, les cadavres sont nombreux, le lecteur le sait bien, mais ils ne sont évoqués qu'à travers certains de leurs membres, ce qui donne à la description un air du fameux tableau de Pablo Picasso, « Guernica », où les corps s'entassent et s'emmêlent jusqu'à perdre leur unité. Nous pouvons pour illustrer ceci relever cet extrait de *Dans la Foule* :

> Et maintenant, il sont dos à nous et on sent l'odeur sèche de poussière et de béton ;dans l'ombre du tunnel il y a des silhouettes, […] le mur s'effondre et avec lui on voit des yeux, des visages, des bouches, des épaules et des corps entiers et les premiers visages, le sang et la frayeur sur les visages, mais, est-ce que ce sont encore des visages ou les lambeaux d'une chair effrayée, battue, retournée[55],… ».

Avec cette description de corps atrophiés, découpés, le lecteur a le sentiment qu'est décrite une fosse commune où les corps sont si abimés qu'ils ne sont plus reconnaissables. La mort

---

[51] Mauvignier, *op.cit.*, p.220.
[52] DeLillo, *op.cit.*, p.12.
[53] *Ibid.*, p.298.
[54] Mauvignier, *op.cit.*, p.235.
[55] *Ibid.*, p.105.

est donc omniprésente et fortement imagée dans les descriptions de l'événement, même si elle apparaît sous une forme indéniablement fragmentaire et cadavérique.
Enfin, Durand rapproche la chute aux ténèbres, car, comme il l'affirme lui-même, « la chute est valorisée négativement comme cauchemar qui aboutit à la vision des scènes infernales[56] ». Il évoque donc les enfers et la nuit qui l'environne, qui est pour lui l' « essence pure du phénomène d'angoisse ». Or la nuit est présente dans nos romans : dans *Falling Man*, Keith est coincé dans une obscurité provoquée par une épaisse fumée (« la lumière se vida et mourut[57] », est-il dit à la fin du roman), tandis que Tana dans *Dans la Foule* parle d'une « nuit infranchissable[58] ».La nuit est donc comme appelée par cette image des ténèbres, et l'on trouve d'ailleurs une allusion concrète à ces enfers dans *Falling* Man, dans la description de la zone circonscrite où Keith entend « un vacarme d'engins infernaux en surrégime permanent[59] », comme si les véhicules de chantier se transformaient en machines infernales.

L'événement, par ses images de violence, de chute et de mort, fait donc basculer le monde dans les ténèbres. Dès lors le lecteur est propulsé par le récit dans un monde de chaos, pour ne pas dire au cœur de l'apocalypse.

2) L'apocalypse ou le nouvel ordre des choses

L'événement marque donc visiblement une césure dans l'ordre des choses autant que dans les vies des individus mis en présence dans la fiction, et fait systématiquement basculer le monde dans un état autre que celui qu'il connait. Et si Durand lie le motif omniprésent de la chute à celui des ténèbres et de l'enfer, nous remarquons que nos récits entérinent ce lien en faisant de la description de l'événement un récit du chaos et d'apocalypse, marquant à la fois la fin d'un monde et le début d'un nouveau.

La rupture déclenchée par l'événement est à la fois présente dans le récit et dans l'histoire (de l'individu/de l'Homme). Et cette rupture peut être parfaitement résumée par une courte formulation que l'on doit à un journaliste américain qui a rédigé une critique de *Falling Man* pour le Boston Globe en 2007 : « Il [DeLillo] a relaté un moment d'une dimension

---

[56] Gilbert Durand, *op.cit.*, page 123.
[57] DeLillo, *op.cit.*, p.297.
[58] Mauvignier, *op.cit.*, p.224.
[59] DeLillo, *op.cit.*, p.34.

incommensurable résumable en quatre mots : Fin des beaux jours[60] ». Car c'est bien de la fin d'une époque dont il est question dans nos récits, que ce soit à une échelle individuelle ou collective. En effet, nos deux romans se livrent à une description d'un environnement chaotique qui n'a plus de sens, comme cela est clairement formulé dans *Falling Man* : « C'était le chaos, la lévitation des plafonds et des sols, les voix qui s'étranglaient dans la fumée[61]». L'événement est même comparé à « un tremblement de terre géant[62]», comme si le monde entier subissait un séisme eschatologique. Ceci donne donc l'idée d'un ébranlement du monde avant d'observer temps révolu, que l'on peut deviner lorsque Gabriel affirme dans *Dans la Foule* que « maintenant c'était la nuit[63] » (cette remarque étant à prendre dans un sens propre mais également au sens figuré et symbolique, comme si la nuit s'était abattue sur le monde). Dès lors, il semble que le monde tel que les personnages le connaissaient n'existe plus. Martin, le beau-père de Lianne dans *Falling Man*, affirme qu'il « y a un espace vide à l'endroit où était l'Amérique[64]». D'ailleurs, on note que pour Durand, le thème déjà évoqué de la chute est en lien avec celui du gouffre, ce qui éclaire la précédente citation, et permet aussi d'éclairer la comparaison que ne cesse de répéter Tana lorsqu'elle est prise au piège de la foule : « c'est comme dans un trou[65]». Ce vide, ce non-état des choses est bien celui du chaos. On retrouve donc une sensation commune chez les personnages de nos oeuvres qui est celle que quelque chose est mort, brisé, disparu, qu'un changement a eu lieu. Finalement, ne faudrait-t-il pas se fier à la toute première phrase de *Falling Man*, dont la tournure négative semble asseoir dès le début cette impression : « Ce n'était plus une rue mais un monde, un espace-temps de pluie de cendres et de presque-nuit[66]» ?

Cette sensation est confortée par la précipitation qui règne pendant l'événement et l'absurdité de certaines images, notamment celle d'objets abandonnés qui, retirés de leur usage habituel, n'ont soudain plus ni sens ni valeur. Ainsi dans *Dans la Foule*, Geoff imagine ce que son père a pu voir à la télévision et énumère longuement les objets laissés sur les gradins, parmi lesquels des feuilles de journaux, un briquet ou encore des chaussures seules[67]. Cette allusion aux chaussures dépareillées est d'ailleurs retrouvée chez DeLillo lorsqu'au début du roman,

---

[60] Gail Cardwell, « Darkness visible ; From the ashes of 9/11 DeLillo assembles a shattering portrait of a tragedy's aftermath », The Boston Globe, 13mai 2007; traduction de la version originale: « He has evoked a moment of immeasurable dimension in three words : Bright Day Gone ».
[61] DeLillo, *op.cit.*, p.52.
[62] *Ibid.*, p.71.
[63] Mauvignier, *op.cit.*, p.116.
[64] DeLillo, *op.cit.*, p.234.
[65] Mauvignier, *op.cit.*, p.116.
[66] DeLillo, *op.cit.*, p.11.
[67] Mauvignier, *op.cit.*, p.132.

Keith observe qu' « il y avait des chaussures abandonnées dans la rue[68]». Ce dépareillement ne fait pas sens et soulève des questions : où est l'autre chaussure, et où est son propriétaire ? Qu'est-il advenu de lui pour qu'il laisse ici une de ses deux chaussures ? Dans *Falling Man*, Keith reste incrédule devant un chariot de supermarché croisé dans la rue en sortant du chaos des tours. Cette absurdité et cette brutalité, avec tous les symboles que nous avons observés, ne peuvent pas ne pas nous faire penser à un récit d'apocalypse dans son sens le plus commun, c'est-à-dire un ébranlement final du monde. DeLillo utilise d'ailleurs lui-même le terme dans son essai sur le 11 septembre rédigé deux mois après les attaques terroristes : « Il n'y a pas de logique dans l'apocalypse », affirme-t-il[69]. Le terme est également repris dans *Dans la Foule* à la radio qu'entend Gabriel à l'extérieur du stade: « mais que se passe-t-il ici, c'est la guerre ici, c'est la guerre, des images d'apocalypse ici[70] ». Comme l'affirme Jeff dans l'œuvre de Mauvignier, « soudain, il n'y a plus rien[71]». L'événement a donc soulevé le monde dans sa totalité, entrainant dans sa chute la naissance du chaos, l'achèvement d'une ère. Durand établit d'ailleurs un lien entre le sème de la chute et celui de la punition, ce qui nous intéresse puisque nous avons évoqué l'apocalypse, le jugement dernier dans notre culture judéo-chrétienne. Durand fait lui référence à la chute d'Adam du jardin d'Eden, la punition originelle, et souligne que l'homme, en étant déchu de son immortalité première, accède à une nouvelle vie d'homme mortel[72]. Il est donc intéressant de se demander si la catastrophe, aussi destructrice soit-elle, donne naissance à un autre monde, ou à un monde changé.

Et il se trouve que, dans *Falling Man* comme dans *Dans la Foule*, l'événement fait bien « accoucher » le monde d'un nouvel ordre qui bouleverse son sens, et cette idée est très présente chez les personnages des deux romans. Chez DeLillo, Keith, à la fin du roman, voit dans les tours, en en sortant, la timide « lumière de ce qui vient après », tandis que Lianne, elle, pense : « Voici les jours de l'après. Tout désormais se mesure en après[73]». Parallèlement, Mauvignier fait dire à Tana que « le monde s'est renversé tout à fait[74] » et n'est plus le même suite au drame du Heysel. De plus, l'événement semble avoir réinitialisé le décompte des années, comme si le terrible choc avait remis le calendrier du monde à zéro, et que la

---

[68] DeLillo, *op.cit.*, p.12.
[69] Don DeLillo, « In the ruins of the future; reflections on terror and loss in the shadow of September", *Harper's magazine*, décembre 2001; Traduction de la version originale : « there is no logic in apocalypse ».
[70] Mauvignier, *op.cit.*, p.105.
[71] *Ibid.*, p.131.
[72] Gilbert Durand, *op.cit.*, p.125.
[73] DeLillo, *op.cit.*, p.168.
[74] Mauvignier, *op.cit.*, p.293.

naissance du Christ était remplacée par la chute des tours ou celle de l'enceinte du stade (d'ailleurs, s'il faut lire *Falling Man* dans une optique judéo-chrétienne, on ne peut ignorer le rapprochement évident entre les tours jumelles et la tour de Babel, détruite pour son péché d'orgueil dans la genèse biblique). Dans *Falling Man*, on note que le seul indicateur temporel après l'événement est une sorte de décompte basé sur celui-ci. Aussi pourrait-on relever de nombreux marqueurs temporels tels que « dix jours après les avions[75]», « quinze jours après les avions[76]» ou encore « trois ans après les avions[77]». Dans le même roman, on relève aussi l'exercice auquel se livre Lianne, qui consiste à compter à l'envers, « un peu comme une chanson mais non dépourvue de rigueur, de considération pour une tradition qui respectait l'ordre, mais à rebours, afin d'identifier l'éventuelle présence d'une autre sorte de retournement, qu'un médecin avait qualifié joliment de rétrogenèse[78]».Ce terme de rétrogenèse est très explicite et rend bien l'impression qu'une naissance a lieu, mais qu'elle est inversée, perturbée, qu'elle a lieu « à rebours ».

Les images du chaos que nous avons analysées ont donc visiblement réinventé un monde qui semble avoir perdu jusqu'à son sens originel. En offrant à lire ces descriptions catastrophistes de l'événement, et en le rendant dans son entière cruauté, nos auteurs ne font à vrai dire rien d'autre qu'essayer de donner la vérité, de « dire l'événement » dans sa véracité la plus totale. Dans *Le roman, le réel, et autre essais*, Philippe Forest réussit à expliquer parfaitement ce procédé et ce recours salvateur à l'image :

> L'image donc, dont Barthes nous dit comment, par l'expression d'un « ça a été », elle touche à l'intensité du temps saisi soudainement dans sa « représentation pure », rappelant à la vie ce qui ne sera plus : il y a eu ce moment, dit-elle, et je le fais monument ; cet instant, je le conserve dans la forme nouvelle du mémorial que je construis ; ce signal évanoui, j'en restitue le scintillement dans le simulacre de mon dispositif. Ainsi : l'image bienfaisante, consolatrice. Mais aussi et tout autant : l'image redoutable, destructrice[79] ».

Pour Forest, l'image re-présente l' « instant », l'immédiateté d'un sentiment, mais elle n'est pas vraiment capable de signifier au-delà de la référence imagière, elle devient un « signal évanoui », perdu dans un temps accompli. Il semble donc que, comme pour la tentative d'objectivité, le recours à l'image catastrophique soit également voué en partie à l'échec, car l'événement est finalement insaisissable, et peut être aussi indicible, car après tout, ce dont

---

[75] DeLillo, *op.cit.*, p.16.
[76] *Ibid.*, p.88.
[77] *Ibid.*, p.276.
[78] *Ibid.*, p.227-228.
[79] Philippe Forest, « Pour commencer, pour finir », in *Le roman, le réel, et autres essais*, Editions Cécile Defaut, Nantes, 2007, p.190.

sont témoins les personnages de nos romans, c'est l'impossibilité de dire, comme l'explicite l'article du New York Times du 12septembre 2001 déjà cité : « Hier matin, pendant quelques heures de panique terrifiante, les habitants de Lower Manhattan ont été témoins de l'inexprimable, de l'incompréhensible, de l'impensable[80] ».

C. Le Langage mis en échec

Mais enfin, et on le sait, au-delà de l'image, le roman est une histoire de mots. Or, comment raconter ce qui *a priori* ne peut se raconter, ou, pour reprendre les propos du New York Times, comment écrire ou même penser « l'impensable » ? En écrivant, l'auteur veut – nous l'avons vu – raconter l'événement, éclairer ce « quid » au cœur de l'interrogation sur ce qui s'est passé ; mais le peut-il vraiment ? Nous avons déjà vu que les recours au réalisme ou à l'imaginaire sont en un sens lacunaires, comme incomplets, parce que dans le cas de nos romans, l'événement raconté, pourtant réel, dépasse l'entendement. Et il semble qu'il dépasse aussi jusqu'à la possibilité de le formuler complètement au moyen du langage qui est le nôtre. Ecrire l'événement, c'est donc poser le problème de la possibilité de le faire vraiment, et c'est peut-être aussi affronter les limites du langage. Nos récits sont bien affectés par cette limite, et s'en font les témoins.

Dans son essai sur ce qu'il appelle « l'effondrement de la confiance dans le langage », *Verbicide,* Christian Salmon installe justement cette problématique d'un langage abîmé, et plus particulièrement d'un récit attaqué par le 11 septembre. Il affirme que le terrorisme est effectivement une attaque, mais du récit, de la possibilité de raconter l'événement. Dès lors il constate que l'événement n'apporte pas la parole mais le mutisme, ce qu'il appelle assez pertinemment « le ground zero du récit[81] ».

Et nos œuvres sont effectivement concernées par cette soudaine faiblesse du langage. Il suffit pour s'en rendre compte d'observer, sur un point de vue lexical et grammatical, les mentions-même de l'événement dans nos deux ouvrages. On peut en effet relever trois modes d'expression de l'événement qui dévoilent tous cette difficulté langagière : l'événement peut être désigné d'abord par des déictiques, des formules présentatives ou des clitiques qui ont pour effet de mettre à distance l'événement par un phénomène d'emphase. On trouve par

---

[80] Nathan Kleinfield, *op.cit.* ; traduction de la version originale :« For several panic-stricken hours yesterday morning, people in Lower Manhattan witnessed the inexpressible, the incomprehensible, the unthinkable».

[81] Christian Salmon, « Le ground zero du récit », *Verbicide*, Climats, 2004.

exemple la structure présentative suivante chez DeLillo : « C'est difficile à croire[82]». On note qu'ici ce qu'est l'événement, toute sa complexité, est enfermée dans un « c' » atrophié, vide de sens. On pourrait parallèlement relever dans *Dans la Foule* la peur qu'a Jeff de « parler de ce soleil-là[83]», ou l'étonnement de Gabriel face à « cette chose qui est arrivée[84]». Mais on peut aussi relever une autre façon de faire référence à l'événement, cette fois-ci par l'utilisation outrancière du mot « événement » lui-même, sorte de convenance universelle utilisée pour désigner ce qui ne semble pas trouver de définition (et nous nous incluons dans cette utilisation abusive du terme). « Il y avait des questions à régler et il y avait des événements [« events », en version originale] qui refoulaient ces questions[85]», est-il ainsi écrit dans *Falling Man*. Geoff stigmatise encore plus cet emploi en évoquant dans *Dans la Foule* : « les événements, puisque c'est comme ça que bientôt il conviendra d'en parler[86]». Enfin, on relève une dernière façon de faire référence à « ce qui s'est passé », cette fois par le recours à l'ellipse, à l'implicite ou au sens-entendu, comme pour éviter définitivement de mettre un mot sur ce qui ne semble pas en appeler, ou du moins en trouver. Aussi peut-on relever dans *Falling Man* cette référence récurrente et somme toute métonymique aux « avions » (notamment quand les personnes âgées du groupe d'écriture de Lianne disent vouloir « écrire sur les avions[87] », ou encore la référence complètement implicite de Carol Shoup, la supérieur de Lianne qui lui donne un travail spécifique « étant donné les circonstances[88]».On constate donc, à l'appui de ces nombreux exemples, la difficulté de faire référence à l'événement, à ce « quid » problématique. Nous pourrions aussi résumer cette difficulté en citant Didier Alexandre qui écrit : « Brut, brutal, cruel […], l'événement n'a que l'intensité d'une impossibilité de le nommer[89] ».

1) Les indices d'un langage abîmé

Mais cette problématique du langage se décline en différentes remarques que nos deux récits illustrent assez richement. La première de ces remarques est que le langage utilisé par nos fictions semble porter en son cœur des indices de sa déliquescence. Nous verrons que

---

[82] DeLillo, *op.cit.*, p.35 ; La construction est la même dans la version originale : « it's hard to believe », *op.cit.*, p.25.
[83] Mauvignier, *op.cit.*, p.11.
[84] *Ibid.*, p.82.
[85] DeLillo, *op.cit.*, p.16.
[86] Mauvignier, *op.cit.*, p.181.
[87] DeLillo, *op.cit.*, p.42.
[88] *Ibid.*, p.68.
[89] Didier Alexandre, *op.cit.*, p.16.

cette détérioration peut à la fois être relevée à travers une problématique onomastique mais aussi une certaine déstructuration syntaxique du langage romanesque.

Dans un premier temps, il nous semble intéressant de nous intéresser à la problématique du nom dans nos romans, car elle est en lien avec la dégradation du langage. Nous avons, en effet, déjà vu la difficulté de nommer l'événement, et il semble que cette difficulté vaille aussi pour le nom propre, traité d'une telle façon que le langage nous apparaît lacunaire. De plus, il est évident que la problématique du nom est étroitement liée à celle de l'origine du langage et du monde : dans la Genèse biblique, dieu ne doit-il pas nommer chaque chose pour en achever la création ? On peut donc probablement affirmer que l'acte de nommer est synonyme de « faire être ». Or, on relève dans nos œuvres une discordance entre ces deux éléments apparemment parallèles.

Dans *Falling Man*, par exemple, les terroristes n'ont pas de nom : aussi ne sont-ils ni identifiables, ni – de ce fait – compréhensibles. Anna C. se demande par exemple : « peut-être finira-t-on par apprendre leur nom[90] ? ». Ici, l'impossibilité de nommer les terroristes paraît être un obstacle à la compréhension de leur acte, et donc de l'événement, comme si le « quid » impliquait aussi un « qui ».De plus, nous constatons que le lien entre le nom propre et l'affaiblissement du langage se traduit par un phénomène d'euphémisation semblable à celui que nous avons déjà observé précédemment. Dans le roman de Mauvignier, ce phénomène consiste en une occultation franche du nom. Geoff évoque la superstition anglaise selon laquelle ne rien dire revient à annuler les faits[91]. On peut se demander s'il n'y a pas de cet idéal d'oubli dans l'acte de renommer le stade, décision prise par l'Etat belge après le drame du Heysel et sur lequel revient Tonino dans la fiction. En effet, au début des années 90, le stade du Heysel est renommé « Stade Roi Baudouin ». Or, lorsqu'il retourne à Bruxelles trois ans après le drame, Tonino s'offusque de ce changement, qu'il considère comme un travestissement, comme s'il était question de fuir le souvenir macabre du soir du 29 mai 1985 dont il fut la victime. Mais pour ce dernier, le stade a beau perdre son nom, la tentative d'en faire perdre son sens reste vaine, un peu comme il serait vain pour Lady Macbeth de vouloir laver ses mains de la marque indélébile et sanglante de sa culpabilité. Et si nous constatons cette référence à l'occultation du nom dans le récit de *Dans la Foule* comme tentative d'euphémiser l'événement, de se soulager de son sens pesant, nous observons dans *Falling Man* un procédé assez similaire, notamment à travers l'exemple intéressant de Bill Lawton.

---

[90] DeLillo, *op.cit.*, p.81.
[91] Mauvignier, *op.cit.*, p.244.

C'est le nom donné par les enfants à Ben Laden dans la partie éponyme du roman. Ce nom est évidemment une déformation phonétique inconsciente du nom du terroriste ayant revendiqué les attentats du 11 septembre. Mais il s'avère que cette déformation est riche de sens. En faisant de Ben Laden Bill Lawton, les enfants ont en effet occidentalisé un nom originellement islamique. Bill Lawton est un peu le Dupont français, inconnu mondain, le « monsieur tout le monde » de l'Amérique. Cette déformation, sorte d'anonymisation contra-phobique, est donc évidemment le moyen d'euphémiser la terreur à laquelle renvoie le nom de Ben Laden, celle des tours en feux, ou dit autrement, celle de l'événement. On voit donc que déformer le nom, c'est déjà refuser d'évoquer directement l'événement, d'où le sentiment d'un langage affaibli. De plus, nous pouvons voir dans cette déformation la peur d'un possible pouvoir d'invocation verbal, c'est-à-dire que, comme pour les infernales Euménides dans la mythologie grecque, il serait dangereux de nommer Ben Laden car cela pourrait l'invoquer. Keith rappelle d'ailleurs à Lianne la règle fixée par les enfants : « mais surtout, je ne dois pas mentionner Bill Lawton[92] », (homme que les adultes, eux, appellent « l'homme dont nous savons tous le nom[93] »). Les enfants (étymologiquement *in-fans*, ceux qui ne maitrisent pas le langage) ont donc élaboré le « mythe de Bill Lawton[94]» pour pallier l'incompréhension générée par la violence de l'événement. Le nom de Ben Laden, non pas comme référent à un individu mais comme nom stigmatisant tout le traumatisme de l'événement, semble donc impossible à dire. Peut-être est-ce parce que, comme le nom de Yahvé dans la Bible, ce nom ne doit pas être prononcé mais déformé, travesti, adapté ?

Et si l'on remarque que le nom est bien « abimé », mis à mal par la violence de son signifiant, il est aisé d'affirmer que c'est en fait le langage tout entier qui l'est dans nos romans. En effet, le langage tel qu'il est évoqué dans nos fictions paraît faible, ou amputé. Et s'il est affaibli, c'est parce que le sens de ce qui se déroule l'est aussi. Il semble donc exister un effet de mimétisme entre le sens et le mot, et même plutôt ici entre le non-sens et l'absence de mot. On pourrait par exemple penser aux « pouvoirs monosyllabiques[95]» de Justin dans *Falling Man,* le fils de Keith et de Lianne qui ne semble vouloir s'exprimer que par des phrases courtes et sèches : peut-être doit-on y voir l'indice d'un langage essoufflé. Cette amputation paraît en fait surtout visible d'un point de vue lexical. Aussi peut-on noter que certaines règles de syntaxe et de narration ne sont pas suivies dans nos fictions : dans *Falling*

---

[92] DeLillo, *op.cit.*, p.92.
[93] *Ibid.*, p.184.
[94] *Ibid.*, p.93.
[95] *Ibid.*, p.200.

Man, par exemple, on observe un mélange récurrent des discours, où il devient difficile de distinguer le narrateur de la pensée du personnage ou encore du discours parlé (à la page 46, par exemple, le discours direct de Nina ne fait pas appel à la typographie nécessaire et est mêlé au discours indirect libre, rendant la lecture un peu confuse). On note que cela est encore plus prononcé dans *Dans la Foule,* notamment dans les monologues intérieurs de Tana qui sont un mélange très libre de tous les discours possibles. La syntaxe est donc confuse suite à une certaine fusion dans la narration entre parole et pensée. Dans le roman de Mauvignier, cette fusion est très largement perceptible, notamment dans le passage pendant lequel l'événement se déroule « en direct » : aussi peut-on citer l'interrogation confuse de Gabriel : « ils ne voient pas –si ? Ils voient ? Est-ce qu'ils voient[96] ? ». Enfin, le recours final face à cette syntaxe confuse semble être le silence, ou l'ellipse, notamment à travers l'usage dans le même roman du blanc typographique, marque ultime et visible de la difficulté de dire : « Où sont-ils ? Ils étaient avec nous. J'espère que [97]», pense Jeff, préférant se taire plutôt que de penser au pire (c'est-à-dire la mort de Tana et Francesco). Le silence semble donc finalement s'imposer face à un langage déformé ou lacunaire qui se heurte à l'impossibilité de dire l'événement.

2) Vanité et impossibilité du langage

En effet, le silence s'impose comme une solution face à la fissure du sens, comme si subitement le langage devenait vain. Dans nos romans, une place est d'ailleurs laissée au silence, qui semble plus apaisant que les mots. Dans *Falling Man*, on pourrait citer l'idéal avoué par Keith et Florence d'un monde sans mot (« Ce serait parfait de ne pas parler[98] »), tandis que dans *Dans la Foule*, le silence finit par devenir « une parole efficace, comme un mot les contenant tous[99].». Et si l'absence de mot apparaît soudainement désirable, c'est parce que le langage, dans nos deux fictions, semble à la fois vain et impossible.

En effet, on trouve chez nos personnages le sentiment que la parole est devenue impossible suite à l'événement. Dans le roman de Mauvignier, on note que cette impasse est liée à l'importante violence de l'événement, que nous déjà avons observée. Le personnage de Gabriel dénonce cette violence en ces termes : « Le pire est à venir, impossible, impensable.

---

[96] Mauvignier, *op.cit.*, p.93.
[97] *Ibid.*, p.142.
[98] DeLillo, *op.cit.*, p.111.
[99] Mauvignier, *op.cit.*, p.339.

Et toujours cette violence qui dévaste l'impossibilité de trouver les mots pour la dire, [100]».
En revanche, dans la fiction de DeLillo, l'impossibilité du langage semble plus être due à l'inefficacité du mot, dont l'existence même est annihilée : « l'existence qui bourdonnait dans les mots eux-mêmes était, est, et comme le vent froid mourait à la tombée du jour[101]».Il ne semble donc plus possible d'exprimer l'événement, car le langage est devenu problématique, trop faible ou trop timide, incapable d'exprimer « ce qu'il s'est passé ».
Le langage est donc impossible, et on peut aller plus loin en notant qu'il est même présenté comme vain dans nos romans. L'événement a eu lieu, et il ne sert plus à rien de vouloir en témoigner, le raconter, ou s'exprimer à son propos, car les mots sont trop faibles et inutiles. Et nos personnages se font les porte-parole de ce pessimisme : selon eux, il ne sert finalement à rien de vouloir exprimer un événement qui ne porte même pas de nom. « Poussière que tout cela[102] » lance Hammad dans *Falling Man* à propos d'un homme qui oublié le nom de la ville dans laquelle ils résident. Dans *Dans la Foule*, les mots sont comparés à des « cache-misère[103] », des « blablas[104]» ou encore « des tissus délavés[105] », et ne semblent plus avoir la moindre efficacité sur la volonté de signifier l'événement. Le mot ne sert à rien, et Gabriel transmet la parole nihiliste de Tonino en évoquant « tout ce qu'on peut dégueuler d'adjectifs qui ne disent jamais rien puisque les mots sont comme des gamelles creuses dont le fer ne fait que résonner le vide[106] ». Aussi peut-on affirmer que le langage, dans nos fictions, est mis en échec, pointé du doigt comme étant faible, incapable de satisfaire le besoin d'exprimer « l'impensable », et donc le non-exprimable.

3) Le langage, symptôme d'une perte de sens

Cet affaiblissement notable du langage est évidemment en lien avec la perte de sens qu'a générée l'événement, et ce lien est clairement établi dans nos fictions. Il devient alors le symptôme le plus évident d'une béance au cœur du monde et surtout de sa lisibilité. Dans *Dans la Foule*, Tonino se livre à une énumération synonymique des adjectifs vains évoqués plus tôt pour tenter de saisir l'événement : « Et c'est lui, le premier qui dit, putain, c'est incroyable ce qu'il s'est passé. Incroyable. Impensable. Inimaginable. Terrifiant. Monstrueux.

---

[100] *Ibid.*, p.106.
[101] DeLillo, *op.cit.*, p.279.
[102] *Ibid.*, p.211.
[103] Mauvignier, *op.cit.*, p.167.
[104] *Ibid.*, p.155.
[105] *Ibid.*, p.315.
[106] *Ibid.*, p.170.

Dégueulasse et puis après ce sera au tour d'atroce, d'abominable[107]… ». Finalement, il est évident que cette énumération est, comme nous venons de l'observer, vaine et impossible. Il y a donc bien un lien entre l'incrédulité et le néant que crée l'événement, et le langage qui doit en découler. Dans son essai du *Harper's magazine* déjà cité, « In the ruins of the future », DeLillo tient d'ailleurs à préciser que « le langage est inséparable du monde qui le provoque[108] ». Et cette perte de sens, traduite donc par le langage, se traduit en fait de différentes façons.

On observe dans un premier temps que la perte de sens génère un déni primaire chez les personnages de nos deux œuvres : en effet, ceux-ci, pourtant tous témoins, victimes ou coupables de l'événement, ne semblent d'abord pas vouloir croire à celui-ci. On peut de ce fait dire qu'ils sont alors dans une phase de déni primaire, peu crédible mais protecteur. Dans le roman de DeLillo, Keith et Lianne, pourtant directement touchés par les attentats du 11 septembre, se disent en regardant à nouveau les nombreuses vidéos que « c'est forcément un accident[109] ». Ils se posent alors en simples spectateurs et s'autorisent à ne pas croire en ce qui n'est aucunement acceptable ou formulable. On peut observer le même phénomène dans notre œuvre française, lorsque Jeff, resté seul dans les toilettes du restaurant, pense : « Je me dis que tout est faux, que je n'ai pas vu tout ça, que ce n'est pas possible[110] ».Suite à ce désaveu, nous pouvons observer que celui-ci s'accompagne d'une incrédulité, d'un sentiment que le réel est déformé, ou plutôt d'un sentiment d'irréel. Les personnages se projettent alors dans les fictions télévisuelles qu'ils connaissent, et qui sont normalement les seules à leur montrer une telle défaillance de sens et du monde, et des images si terribles. Aussi peut-on citer le passage de *Falling Man* où Lianne s'observe dans le miroir (d'ailleurs traditionnellement symbole d'un passage entre deux mondes) et trouve l'instant « factice, une scène dans un film, lorsqu'un personnage essaie de comprendre ce qui se passe dans sa vie en se regardant dans la glace[111] ».Chez Mauvignier, on pourrait parallèlement penser à Tana qui se dit que les faits qu'elle a du affronter « sont des histoires pour la télévision[112] ». Agissant ainsi, les personnages se protègent du non-sens de l'événement, en s'imaginant une fiction pouvant le contenir, créant ainsi un effet de mise en abime dans nos fictions. Au fond, il semble évident

---

[107] *Ibid.*, p.169.
[108] Don DeLillo, *op.cit.* ; traduction de la version originale : « But langage is inseparable from the world that provokes it ».
[109] DeLillo, *op.cit.*, p.165.
[110] Mauvignier, *op.cit.*, p.172.
[111] DeLillo, *op.cit.*, p.61.
[112] Mauvignier, *op.cit.*, p.115.

que le langage traduit en fait une incompréhension générale, un sentiment large d'absurdité, une impossibilité de saisir le monde touché par l'événement. De ce fait, les personnages n'ont de cesse de ressasser l'événement sans jamais pouvoir le saisir : par exemple, la pensée de Tana chez Mauvignier semble enfermée dans un cycle où ne cesse de résonner l'absurdité de la mort de Francesco (« C'est ridicule et impossible[113] », pense-t-elle) ; tandis que Lianne chez DeLillo ne peut s'empêcher de visionner à nouveau les images de l'attentat, et de se répéter l'impossibilité des faits. En mettant en parallèle ces deux personnages féminins, il est d'ailleurs intéressant d'observer dans nos deux récits deux citations qui semblent se faire écho. En effet, alors que chez Mauvignier Tana pense « Mais il n'y a pas d'ordre des choses. Pas de sens[114] », chez DeLillo, Lianne pense: « Je veux dire dans ce pays, qu'est-ce qui a un sens[115]? ». Ces deux personnages arrivent donc à la conclusion que le sens du monde a tout bonnement disparu. Il paraît donc évident que le langage est affaibli parce que le sens du monde et des choses est lui-même affaibli depuis l'événement.

Dire l'événement est donc une tâche difficile à laquelle nos auteurs se sont confrontés. En montrant l'évidente perte de maitrise du langage qu'impose l'événement, ils semblent mettre en exergue à quel point ce « quid » est difficile à saisir, et donc à dire ou à écrire. « Ce qu'il s'est passé » (aussi floue l'expression puisse-t-elle être, il se trouve que nous, lecteurs, ne sommes pas plus capable de la préciser), nos personnages l'ont vécu directement par l'expérience subjective, mais « cela » ne fait pas sens, l'absurdité de ces deux événements ne permet pas leur verbalisation. Il semble donc que ni la relation objective des faits, ni l'imagination de l'événement ni sa verbalisation ne permettent réellement de saisir l'événement, puisque nous concluons sur une aporie langagière.

Arrivés à un tel constat, nous pourrions donc nous demander, et c'est là toute la pertinence de la réflexion, si la fiction est réellement capable de relater l'événement. Dans un numéro du *Magazine littéraire*, Mauvignier affirme d'ailleurs que le style coupé qu'il utilise est « le signe d'une méfiance à l'égard du réel, d'une remise en cause de la capacité de la fiction à ordonner le monde »[116]. Il s'agit donc pour l'auteur d'interroger la fiction et son potentiel narratif. Le critique Philippe Forest, déjà cité plus tôt, semble même confirmer cette idée en supposant que le réel, qui est pour lui « l'impossible », met en échec la possibilité de le raconter :

---

[113] *Ibid.*, p.162.
[114] *Ibid.*, p.224.
[115] DeLillo, *op.cit.*, p.258.
[116] Aimé Ancien, « La disparition du hooligan », *Le Magazine littéraire,* octobre 2006.

> […] mais si le roman oublie que le réel est l'impossible, il se laisse prendre au piège de la mimesis, supposant qu'il existe un état objectif du monde (une « réalité ») qu'il lui suffira de copier, de singer, de refléter quand le « réel » est justement ce que la représentation, le langage, la fiction n'approchent que pour y découvrir le lieu d'un défaut, d'un manque, d'une déchirure qui les suscite mais dont ils ne peuvent rendre compte.[117]

Cependant, le roman n'est ni le journal ni la chronique qui se contentent de raconter les faits. Le roman *raconte* au sens littéraire, il dit une histoire autour de l'événement. Il crée du sens, un autre sens, inédit, écrit, réfléchi, et surtout fictif. D'ailleurs, nous notons que la page de garde de la version originale de *Falling Man* contient la mention suivante : « Ce livre est une fiction. Les noms, les personnages, ou les événements sont les produits de l'imagination de l'auteur ou sont utilisés dans un cadre fictif. Toute ressemblance à des événements ou à des personnes réelles, vivantes ou mortes, est complètement fortuite[118] ». Cette mention (qui nous paraît assez incongrue dans la mesure où l'événement est vraiment identifiable) rappelle que, peu importe à quel point le roman imite le réel, il n'est pas le réel : il est entièrement fictif. Face à la maigreur du discours objectif, l'atout du roman est de pouvoir se permettre de faire appel à la subjectivité : raconter l'événement au-delà d'un nombre fixe et impassible de morts ou de dégâts matériels, l'événement en tant que chose vécue par untel, par un individu. Dans *L'* événement *et le monde*[119], Claude Romano fait d'ailleurs une distinction intéressante entre l'événementiel, c'est-à-dire les faits pris dans un cadre historique et social, qui jaillissent sur le collectif dans un contexte qui lui préexiste, et ce qu'il appelle « l'événemential », à savoir ce qui surgit au cœur de la vie de l'individu, et qui n'est contenu par aucun cadre préexistant, qui va créer une nouvelle histoire, cette fois-ci empirique, subjective, individuelle. Car, revenant à l'étymologie du mot « événement », Romano rappelle qu'il s'agit de « *evenire alicui*[120]», c'est-à-dire, « arriver à quelqu'un ». L'événement n'est donc rien sans la présence de celui qui le subit. Il nous semble donc intéressant d'explorer le récit du point de vue choisi systématiquement par nos auteurs, c'est-à-dire celui de la subjectivité, de l'individu, ou pour reprendre un terme de Mauvignier, l'événement « à hauteur d'homme ».

---

[117] Forest, « l'appel inouï du réel », *op.cit*, p.54.
[118] DeLillo, *op.cit.;* traduction de la version originale : « This book is a work of fiction. Names, characters, places, and incidents either are products of the author's imagination or are used factiously. Any resemblance to actual events or locales or persons, living or dead, is entirely coincidental. ».
[119]Claude Romano, *L'évènement et le monde,* Paris, Presses universitaires de France, Collection « Epiméthée », Paris, 1998.
[120] *ibid.*, p.44.

II. L'EVENEMENT « A HAUTEUR D'HOMME » : ENTRE ALTERATION ET ALTERITE

« Il y a l'événement, il y a l'individu. Mesure-les. »
Falling Man, Martin, page 55

Dans nos romans, l'événement est toujours raconté au travers d'un point de vue spécifique, qui est celui de la subjectivité. Le récit de « ce qu'il se passe » est relaté à travers une perception subjective car les personnages présents dans nos ouvrages sont toujours concernés, de près ou de loin, par l'évènement dont ils ont été les témoins. On ne peut donc pas séparer la notion d'événement dans nos fictions de celle de la subjectivité. Helmut Meter, lorsqu'il s'attache à définir l'événement, établit d'ailleurs dès le début de sa réflexion que l'événement en littérature est toujours lié à une donnée psychologique individuelle : « Parler de l'événement implique donc également une part d'esthétique réceptive sur le plan de l'individu[1] ». Ce qui nous intéresse donc, au-delà de la formulation complexe de l'événement, c'est l'impact qu'il a sur les personnages, et ce que l'accès au « je », à la subjectivité au moyen du récit, nous apprend de cet événement insaisissable. Comme le dit Mauvignier, « il faut regarder les choses à partir du plus petit dénominateur commun, à hauteur d'homme, à travers les personnages[2]».

Nous avons déjà dit plus tôt que ce qui différencie le roman des médias, c'est qu'il fait appel à la fiction. Or, nous constatons que les personnages sont ceux qui portent l'aspect fictif du roman, ils sont en quelques sortes la « caution » du roman en tant qu'objet de fiction. Si les attentats du 11 septembre 2001 ou le drame du Heysel ont bien eu lieu, on ne recense en effet ni Keith ni Lianne, ni Jeff ni Tonino dans la liste réelle des témoins ou victimes des événements. Lors d'un entretien avec DeLillo pour le magazine *L'Express*, Jean Busnel lui demande la différence entre écrire un roman ou un essai sur le 11 septembre. L'auteur lui répond en ces termes : « La fiction crée un langage qui permet de décrire la vie intérieure. Elle peut examiner l'impact de l'histoire sur les vies intimes[3] ». La fiction est donc le moyen de

[1] Meter, « Introduction », *op.cit.*, p.IX.
[2] Jean Laurenti, « Capter la surface des choses », *Le Matricule des Anges*, numéro 77, octobre 2006.
[3] Busnel, *op.cit.*

raconter l'événement, mais par le biais spécifique du récit subjectif. La fiction semble donc idéale pour exprimer le « Je ».

D'ailleurs, il est aisé de constater que nos deux auteurs ont fait le choix de n'utiliser que le point de vue subjectif dans leur roman, ainsi que le choix de la polyphonie, c'est-à-dire de laisser s'exprimer différentes voix, différents « je » autour du même sujet. Chez DeLillo, le récit est à la troisième personne du singulier, mais celui-ci est dominé par l'emploi quasi-constant d'un discours indirect libre permettant au lecteur d'avoir accès directement aux pensées des deux personnages, Keith et Lianne. La troisième personne du singulier est donc ici égale à un « Je », mais un « Je » relayé par un narrateur omniscient dont le statut est inconnu, et la présence floue. Par exemple, on ne sait pas qui parle, ou qui pense, dans un passage comme celui-ci : « En vérité Lianne aimait cette pièce, oui, elle l'aimait dans sa forme la plus composée, sans les jeux ou les jouets éparpillés. Sa mère ne vivait là que depuis quelques années, et Lianne avait tendance à considérer les lieux avec les yeux d'un visiteur, comme un espace se suffisant à lui-même, et tant pis si c'est un peu intimidant[4]. ». Dans cet extrait, on ne saurait dire exactement si la voix qui s'exprime est celle de Lianne, observant la pièce, ou celle d'un narrateur omniscient, capable d'exprimer ce que le personnage ressent à cet instant précis. DeLillo semble en fait avoir recours au monologue narrativisé, dans lequel le niveau de langue du personnage est gardé mais où la syntaxe est celle du narrateur. Ce discours crée une réelle fusion entre intérieur et extérieur, qui rend parfois difficile son analyse. Chez Mauvignier en revanche, le récit est à la première personne du singulier, et relate les pensées immédiates des personnages : il s'agit ici de monologues intérieurs, ou encore de l'emploi du « courant de conscience », discours imitant le flot de la pensée, avec ses digressions, ses associations libres et sa grande liberté. Ce discours permet l'accès aux pensées les plus intimes des personnages, et les plus immédiates. Jérôme Garcin, à propos du style de Mauvignier, va jusqu'à parler d'une « méthode endoscopique[5] », c'est-à-dire, une lecture interne (« endon », en grec, signifie « l'intérieur »), et qui vise à observer ce qui ne peut être vu (ou entendu) de l'extérieur.

L'objectif de nos auteurs est donc d'aller au plus près du vécu empirique pour faciliter une identification aux personnages, mais aussi et surtout pour cerner le chaos interne de la pensée, afin d'accéder à une éventuelle compréhension de l'événement.

---

[4] DeLillo, *op.cit.,* p.200.
[5] Jérôme Garcin, « Le stade de la honte », *Le Nouvel Observateur*, 14 septembre 2006.

Nous avons donc accès à l'événement « à hauteur d'homme », et nous devons constater que celui-ci est en lien étroit avec la description imagière que nous avons analysée précédemment : l'individu aussi se trouve dans un mouvement vertical descendant, en chute libre face à l'insaisissable. Dans *Falling Man*, Keith ne peut d'ailleurs s'empêcher de s'assimiler à la tour Nord du World Trade Center qu'il voit s'écrouler sous ses yeux : « Il entendit le bruit de la seconde chute, ou la sentit comme un tremblement dans l'air, la tour nord qui s'écroulait, un effroi assourdi de voix au loin. C'était lui qui s'écroulait : la tour nord[6] ». L'événement a donc un impact direct sur l'individu. Il semble s'insinuer en lui, créer un traumatisme. Si nous avons vu qu'il anéantit le langage, il blesse également l'individu et le transforme jusque dans sa structure la plus intime, et de ce fait, modifie sa perception du monde. Nous nous proposons d'analyser cette blessure, qu'il nous semble possible d'axer entre les notions d'altérité et d'altération.

A. L'événement ou la blessure du Moi :

Si le roman contemporain s'attache à donner la parole aux individus, c'est parce qu'ils sont les premiers touchés par l'événement : celui-ci est, nous l'avons vu terrible, impressionnant, et surtout insaisissable, incompréhensible : nous constatons qu'il provoque chez l'individu, dès le moment où il advient, une sorte de blessure, une béance identique à celle que l'événement crée à l'extérieur, une « césure » qui l'interroge sur ses rapports au monde.

1) La blessure au cœur de l'individu

Nos œuvres utilisent le monologue intérieur ou le discours indirect libre, qui permettent un accès immédiat à la psychologie du personnage, à sa pensée. Cette intrusion dans la psyché nous permet d'observer que suite à l'événement, quelque chose dans la structure profonde de l'individu se brise.

On constate d'abord que, dans nos deux œuvres, les personnages sont conscients que quelque chose en eux est cassé. Le champ lexical de la brisure est d'ailleurs présent dans les

[6] DeLillo, *op.cit.*, p.14.

deux romans. Dans *Falling Man*, Keith identifie cette blessure alors qu'il pense, en marchant avec son fils, à l'instant où il a quitté Florence : « C'était cette vieille destruction toujours imminente, inévitablement revenue dans sa vie, une blessure [« injury »] qui pour avoir été prévisible n'en était pas moins douloureuse[7] ». Keith reconnaît donc une blessure qu'il sait inévitable, présente malgré lui, en lui. Dans *Dans la Foule*, nous retrouvons ce thème de la blessure interne avec Tana, qui, trois ans après les faits, constate amèrement cette rupture : « je me suis retrouvée à être seule ici à m'étonner d'avoir vécu l'apocalypse, et de revenir après pour constater que l'apocalypse n'est rien qu'une fissure qu'on ne voit pas, qui ne sent pas, qui ne dit rien et ne blesse personne[8] ». Bien entendu, par ce complément d'objet « personne », il faut entendre « personne sauf moi », et constater que Tana se sent blessée et seule face à cette « fissure » douloureuse. D'ailleurs, quand Jeff la retrouve trois ans après l'événement, il constate que « quelque chose en elle a changé, s'est fêlé, fissuré, ou est devenu plus grave, une voix plus basse, un souffle plus lourd[9] », et nous retrouvons dans son énumération le lexique de la césure. L'événement semble donc provoquer chez les victimes les plus directes une fissure ressentie par eux seuls.

Dans l'œuvre de DeLillo, nous relevons par ailleurs que cette fissure est symbolisée par un thème omniprésent, et qui suit parallèlement le récit premier : celui de la maladie d'Alzheimer. En effet, dans *Falling Man*, une place est faite à la description des personnages que Lianne aide, lors d'un atelier d'écriture, à évoquer cette pathologie dont ils sont tous atteints. Or, cette maladie neuro-dégénérative est connue pour être précisément celle de la « fissure interne » : quand elle surgit apparaît une sorte de trou noir qui n'aura de cesse de s'élargir, avant de plonger l'individu dans un néant subjectif, où les souvenirs se sont effacés (Lianne pense à « un cerveau en train de commencer à s'écarter de la friction adhésive qui rend l'individu impossible[10] »). Cette maladie nous semble donc en lien profond avec l'idée d'un malaise intérieur, d'une faille. Le choix de l'auteur d'évoquer ces malades – qui n'ont a priori rien à voir avec la trame narrative – nous semble révélateur d'une volonté d'établir un parallèle entre ces malades et les personnages principaux.

Mais cette brisure se trouve être encore plus profonde, car elle semble atteindre l'individu jusque dans sa structure la plus intime. Dans *Falling Man*, il est question de « la

---

[7] *Ibid.*, p.191.
[8] Mauvignier, *op.cit.*, p.295.
[9] *Ibid.*, p.343.
[10] DeLillo, *op.cit.*, p.40.

profonde césure de soi dans la descente au cœur de la fumée[11] » que découvre Keith lorsqu'il s'interroge sur son mal-être. L'expression traduite par « césure » par Anne Véron semble encore plus explicite en version originale : DeLillo emploie en effet le terme de « the deep self shared[12], c'est-à-dire, radicalement, le « profond Moi partagé ». Il semble donc que l'individu soit comme « coupé », que cette brisure soit en effet très profonde et qu'elle menace l'individu jusque dans son identité. Nous remarquons d'abord que cela se traduit par le sentiment d'une identité tronquée chez les personnages, comme si l'événement les avait en partie dépossédés d'eux-mêmes. Si nous avons déjà pu observer le lien qu'entretiennent la déformation du nom propre et l'absurdité de l'événement, nous constatons que ce lien se répercute au cœur de l'individu : on observe en effet un phénomène de troncature du nom propre dans nos romans, qui nous apparaît comme le symptôme d'une identité dépossédée d'elle-même. Dans *Falling Man*, le lecteur peut en effet se demander quelle est la véritable identité de Carmen G., Anna C. ou Benny T., ces patients atteints d'un mal qui les sépare de leur identité et dont les noms coupés, sous couvert d'anonymat, apparaissent plutôt comme le signifiant graphique de leur pathologie. De la même façon, nous pouvons chercher à savoir pourquoi, dans *Dans la Foule*, Geoff n'est jamais appelé Geoffrey (il est le seul à s'appeler ainsi), et pourquoi Jeff reste confiné à son diminutif. Pour revenir à la fiction de DeLillo, nous pensons aussi au court passage où Keith s'entête à corriger son nom mal orthographié sur les publicités qu'il reçoit, et où cette problématique est explicitement évoquée : « Le courrier poubelle avait été crée précisément pour cela, pour réduire les identités du monde à une seule, avec un nom mal orthographié[13] ». La troncature du nom est donc le témoignage primaire et superficiel, l'indice extérieur d'une identité qui se fait moins évidente, comme ayant perdu un morceau d'elle-même.

L'atteinte de la structure du Moi peut également être perçue par la présentation des personnages, qui les révèle parfois comme des individus fragmentés. En effet, dans nos œuvres, tout se passe comme si l'individu – suite à l'événement – n'existait déjà plus réellement en tant qu'unité, et qu'il se transformait en une entité fragmentaire (il n'est déjà plus alors « individu » au sens étymologique d' « indivisible »). Il apparaît d'abord comme une forme sans contour. Dans *Falling Man*, par exemple, Martin affirme : « Je suis

---

[11] DeLillo, *Ibid.*, p.190.
[12] DeLillo (version originale), *op.cit.,* p.157.
[13] DeLillo, *op.cit.*, p.42.

informe[14] ». Cette courte assertion nous paraît porteuse de sens : elle dévoile le sentiment qu'ont les personnages de ne plus être solidement structurés. Keith, lui, est décrit comme « une présence qui planait[15] », ou « une silhouette floue[16] ». La remarque est la même pour *Dans la Foule*, où Tana, par exemple, est décrite par Jeff comme étant « absente d'elle-même[17] ». Outre cet aspect fragmentaire des personnages, nous pouvons revenir sur l'emploi métonymique déjà observé dans la description de l'événement, et qui est répercuté dans la description de l'individu à travers le thème de l'amputation. En effet, si l'individu n'est pas décrit comme un spectre, alors il apparaît comme un être amputé. Dans le roman de Mauvignier, c'est Jeff qui illustre ce constat. Lorsqu'il évoque la pénibilité du souvenir du Heysel, il fait référence à « un membre coupé [qui] continue à s'agiter en attendant de mourir complètement[18] ». Enfin, chez DeLillo, quand Lianne voit tomber David Janiak (l'homme qui tombe), il est dit qu' « elle sentit son corps se déliter[19] ». La définition du *Larousse* (2008) du verbe « déliter » éclaire d'ailleurs efficacement notre propos : cela signifie en effet « se décomposer, perdre sa cohésion, en parlant d'un ensemble, d'une structure ». Or, cette définition illustre parfaitement le phénomène qui a lieu au cœur des personnages suite à l'événement. L'identité des personnages est donc atteinte jusque dans sa structure. Elle semble fragile car, comme le dit Jeff dans *Dans la Foule*, « nous vivons à l'air nu et nous n'avons pas de peau assez solide pour nous protéger des griffes et morsures ». Jeff, cet échalas, « ce Jeff dégingandé[20] », comme le décrit Gabriel, semble d'ailleurs être le symbole de la vulnérabilité de l'individu face à l'événement.

2) Conséquence : un sentiment de solitude

Cette atteinte de l'individu a pour conséquence immédiate de l'isoler du reste du monde. Aussi peut-on constater chez nos personnages un sentiment général et exacerbé de solitude. On peut d'abord relever une solitude somme toute superficielle, et qui correspondrait à la peur d'être seul, c'est-à-dire au sens de la solitude le plus général, telle que l'illustre Lianne dans *Falling Man* lorsque, seule chez elle, elle comprend qu'elle s'est isolée et ne voit plus ses amis : « Elles lui manquaient, ces soirées entre amis, où l'on parle de tout[21]. ». On pourrait

---

[14] *Ibid.*, p.55.
[15] *Ibid.*, p.75.
[16] *Ibid.*, p.33.
[17] Mauvignier, *op.cit.*, p.240.
[18] *Ibid.*, p.331.
[19] DeLillo, *op.cit.*, p.202.
[20] Mauvignier, *op.cit.*, p.39.
[21] DeLillo, *op.cit.*, p.230.

aussi relever, cette fois-ci dans *Dans la Foule*, l'intéressante structure de l'affirmation de Gabriel quand il dit : « je parlais avec les autres, et eux se parlaient entre eux[22] ». On voit ici une sorte de chiasme altéré qui illustre l'échec du Moi dans sa tentative de s'inscrire dans une dynamique socialisante : il est seul, plus que jamais, et quand il s'adresse aux autres, ces autres ne lui répondent pas, mais continuent à parler entre eux. D'ailleurs, dans *Falling Man*, quand Keith annonce à Florence, rencontrée dans les tours, qu'il s'en va pour Las Vegas, elle affirme vouloir « Tout sauf le vide et la solitude[23] ». Mais cette solitude apparente est en fait bien plus profonde qu'elle n'en a l'air : encore une fois, elle concerne la structure la plus intime de l'individu. Pour Keith, dans *Falling Man*, elle est presque tangible : lorsqu'il se rend dans son appartement dans la zone circonscrite au début du roman, il ressent alors « quelque chose de si solitaire qu'il aurait pu le toucher de la main[24] ». La solitude est donc obsédante pour nos personnages, tant qu'elle finit par les définir tout entier : « Je suis seule parce que c'est ça que je suis[25] », écrit d'ailleurs Carmen G. lors d'un atelier, affirmant alors être seule par essence ou par fatalité, comme offrant une autre version du « cogito ergo sum » cartésien. Tana, dans *Dans la Foule*, n'échappe pas à cette profonde solitude. Aussi pourrait-on penser à sa douleur lorsque vient « l'heure de reprendre pour soi une douleur qui ne vaut plus pour les autres[26] », ou encore à la description que fait Jeff de la très profonde solitude de la jeune femme, lorsqu'il est attablé avec Tonino, Tana, sa mère et sa sœur Grazia :

> Elle se contente de sourire en fumant- son corps remue comme si elle se balançait d'avant en arrière, que ses pieds bougeaient sous la table ; elle paraît complètement absente et je crains que nous finissions par apercevoir ce trouble dans lequel elle est entièrement seule- est-ce que la voix de Grazia et celle de Tonino ne finissent pas de l'isoler encore d'avantage ? Est-ce qu'elle peut se protéger tant qu'elle a la certitude de ne pas attirer l'attention sur elle, ou bien, au contraire, est-ce qu'elle n'est pas isolée parce qu'elle ne peut pas raccrocher des mots derrière ceux qu'elle entend, des mots, des mots pour s'accrocher aux autres et sortir de son isolement[27] ?

Jeff est donc lucide sur la solitude profonde qui coupe Tana du reste du monde, et qui la laisse seule confrontée à sa brisure intérieure. Et s'il est témoin de cet isolement, Tana, perdue dans sa détresse, ne le remarque pas. Enfin, nous pouvons observer dans *Falling Man* l'utilisation de la figure du désert où se réfugie Keith, trois ans après l'événement, pour refléter son sentiment profond de solitude. En effet, on apprend de lui dans la troisième partie

---

[22] Mauvignier, *op.cit.*, p.43.
[23] DeLillo, *op.cit.*, p.167.
[24] *Ibid.*, p.37.
[25] *Ibid.*, p.154.
[26] Mauvignier, *op.cit.*, p.295.
[27] *Ibid.*, p.249.

qu'il se sent comme chez lui dans le désert du Nevada qui encercle Las Vegas[28]. Or cela nous semble symbolique, car le désert est cette terre inhabitée, loin des autres, idéale pour le silence et l'introspection. De plus, ce désert est aux abords d'une ville des plus superficielles, qui incarne entièrement l'artifice, le faux. C'est aussi un lieu aux antipodes de New York, sans relief, comme un paysage symbolique du chaos qui règne sur l'après 11 septembre, comme si le désert était devenu la New York de Keith. Dans le recueil *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*, Christian Winterhalter analyse justement la figure du désert et observe qu'elle est en lien avec l'innommable, l'immuable. Elle a aussi, d'après lui, un aspect fortement négateur et permet de remettre en cause les données culturelles mais également l'identité au cœur de celles-ci : « la quête identitaire est liée à une sorte de "désertification " des protagonistes[29] ». Le désert est donc une image efficace de la solitude des personnages et de la transformation douloureuse de leur unité identitaire.

Il y a donc bien une faille au cœur de l'individu, dont l'événement est indéniablement à l'origine. Cette faille a pour effet d'isoler l'individu des autres, de créer un fossé entre « je » et autrui.

3) L'individu face au collectif : une autre rupture

En effet, nous observons que la brisure du « Moi » a pour conséquence de l'exclure. L'individu, suite au traumatisme de l'événement, n'a pas seulement à se confronter aux autres, mais aussi au collectif dont il est systématiquement question lorsqu'un événement aussi important a lieu. En ce qui concerne nos romans, nous pouvons recenser deux entités collectives auxquelles l'individu se heurte : les médias et la foule.

Nous avons déjà pu observer l'isolement et la grande vulnérabilité des personnages de nos romans. Or, cette fragilité se trouve accrue lorsqu'ils sont confrontés à un facteur que nous avons placé d'emblée comme étant déterminant dans le traitement de l'événement contemporain : sa médiatisation. En effet, les médias ne font *a priori* qu'entourer l'événement dans un souci d'information, mais nous constatons qu'ils en viennent systématiquement à affecter les individus concernés par la catastrophe. Aussi, il nous semble intéressant de nous

---

[28] DeLillo, *op.cit.*, p. 237.

[29] Christian Winterhalter, « Désert et quête identitaire – déconstructions et reconstructions d'une image poétique dans la littérature contemporaine », in *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*, s.d Rinner Fridrun, Publication de l'Université de Provence, Aix en Provence, 2006, p.91.

demander comment sont perçus les médias par la conscience subjective, et en quoi les médias sont un autre facteur d'isolement et de blessure de l'individu. Dans *Falling Man*, les médias sont d'abord perçus par les personnages comme une menace anxiogène, ou du moins une source d'angoisse. Terry Cheng, le compagnon de jeu de Keith que celui-ci retrouve à Las Vegas après la disparition de leurs autres compagnons, se dégage de la problématique des médias en décidant de les ignorer complètement, eux et leurs intarissables propos sur les circonstances de la mort de certains de ses amis. Aussi affirme-t-il qu'il ne consulte jamais aucun journal pour ne pas « prendre du retard[30] » sur l'actualité. Lianne, dans le même roman, s'inscrit dans une démarche inverse, et s'en trouve affectée. Lors d'une discussion avec Martin, elle dit que ses amis lisent de la poésie, puis revient à elle en affirmant : « Je ne lis pas de poésie. Je lis les journaux. J'enfonce ma tête entre les pages et je deviens folle et enragée[31]. ». Ces deux personnages craignent les médias, leur omniprésence et le discours anxiogène qu'ils diffusent à propos de l'événement. Quand l'un s'en protège, l'autre s'y jette à corps perdu, mais chacun semble devoir se confronter à l'entité large et imprécise que sont les médias.

Dans *Dans la Foule*, les médias font plus qu' « enrager » les personnages : ils sont souvent décrits comme une machine redoutable et surtout cruelle. On peut par exemple remarquer le choix du verbe employé par Jeff lorsqu'il décrit les photographes venus à l'hôpital pour voir des victimes : « ça mitraillait à tout va[32] », relate-t-il. Ce terme belliqueux, qui fait référence à une arme qui tire par rafales, montre la violence et la cruauté que peuvent recouvrir les médias dans la perception que les personnages en ont. Jeff, trois ans après l'événement, ne manque d'ailleurs pas d'insister sur la façon dont « le monde recouvre tout »[33], c'est-à-dire dont les médias broient sans merci les individus en les mettant au service d'une actualité puis en s'en débarrassant quand celle-ci change. Aussi peut-on relever sa colère lorsqu'il se demande : « combien de millions d'hommes et de femmes restent et vivent toute leur vie hébétés sur les bords de la route où l'actualité les a recrachés, indifférente à eux et trop soucieuse de poursuivre sur sa lancée[34]?».

Les médias sont donc dans nos romans une menace du collectif sur l'individuel. Et on peut se demander comment doit et peut réagir le « Je », plus petite unité de l'existence humaine, lorsqu'il est pris dans les rouages de l'actualité. Dans nos deux œuvres, on constate une fusion

---

[30] DeLillo, *op.cit.*, p.240.
[31] *Ibid.*, p.55.
[32] Mauvignier, *op.cit.*, p.129.
[33] *Ibid.*, p.262.
[34] *Ibid.*, p.344 .

inattendue et incongrue entre le vécu empirique de l'événement et sa couverture médiatique et publique. Aussi, dans *Falling Man*, Lianne préfère-t-elle éteindre la télévision pour protéger son ex-mari Keith des « informations d'où il venait d'émerger[35] ». Car, comme elle le dit plus loin, « tout, dans la vie, était devenu public[36] ». L'intime a été transféré dans la sphère sans merci du public et du collectif, et le « Je » est dépossédé de son vécu personnel, repris et vulgarisé par les médias. Tana, dans *Dans la Foule*, est d'ailleurs l'incarnation de ce transfert. Nombreux sont les passages où, après l'événement, elle se questionne sur la place qu'elle tient au sein de l'actualité, sur sa vie « piétinée » par les médias, qui ont filmé en direct le moment où s'est brisé en elle ce qui ne pourra pas être réparé. Dans un passage intense, Tana s'indigne de la curiosité cruelle et impitoyable des médias :

> Des journalistes derrière chaque porte et des micros aussi menaçants que des drapeaux, des appareils photos, des hommes avec des calepins ; ils voulaient quoi, savoir quoi, eux qui en savaient plus que tout le monde, qui ont parlé et commenté ; ils ont fait des articles, soulevé des débats, lancé des polémiques […], on n'avait que la suffocation pour parole, l'attente pour cri, les mains tremblantes pour décision. Qu'ils aillent se faire foutre, […] depuis tout le temps et jusqu'à la fin des temps il y aura un connard assez savant pour expliquer pourquoi il est le seul à être aussi savant dans un monde en cendres, et il l'expliquera aux cadavres et aux pierres […], il les méprisera et nous avons été méprisés – c'est comme ça que je l'ai ressenti. Les maris, les femmes, les enfants, toi, et toi, puis toi, et les mères et les pères, les collègues, les amis, tout ce monde-là a le droit de pleurer, et les larmes ici on les donne, on ne les vend pas, Oui, Francesco, on ne les vend pas mais tout a été vendu et bafoué par le regard qu'on a porté sur nous[37].

Tana est donc très affectée par l'intérêt médiatique et politique que suscite son drame personnel. Elle se voit réduite au silence face à une machine qui glose sans s'arrêter, qui invente, qui postule, sans jamais s'inquiéter de la douloureuse vérité qu'elle détient. Tana met aussi en exergue l'immense fossé qui existe entre les suppositions bruyantes des médias et la douleur silencieuse des familles et des amis des victimes italiennes. Le rythme de cet extrait, court, rapide et saccadé (avec l'omniprésence des virgules et de nombreuses juxtapositions des propositions) nous indique l'émoi que provoque cette démarche cruelle chez Tana, et qui ne fait qu'aggraver la blessure que nous avons déjà pu observer chez elle. Et si celle-ci a été littéralement piétinée dans les gradins du stade, elle se sent piétinée une seconde fois, mais cette fois-ci par la collectivité médiatique : « votre vie est irrécupérable, et vous comprenez que vous n'avez pas été piétinée par l'histoire mais pas l'actualité, et que celle-ci n'a pas de temps pour vous, pas de temps à consacrer à ceux qui meurent lentement, à petit feu[38],… ». Les médias sont donc indéniablement à l'origine d'une douleur, d'un traumatisme qui semble

---

[35] DeLillo, *op.cit.,* p.110.
[36] *Ibid.*, p.220.
[37] Mauvignier, *op.cit.*, p.289.
[38] *Ibid.*, p.307.

prolonger celui de l'événement et qui ne fait qu'agrandir le fossé qui existe déjà entre l'individu et le monde qui l'entoure.

Mais les médias ne sont pas le seul phénomène collectif qui piétine les personnages ayant subi le traumatisme de l'événement. En effet, nous relevons dans nos deux œuvres une thématique constante, qui est celle de la foule, présente dans le titre même du roman de Mauvignier. La présence de la foule est légitime dans nos romans puisque, nous l'avons déjà évoqué, l'extraordinaireté des événements étudiés vient en partie du fait qu'ils ont touché un nombre important d'individus et ont généré, de ce fait, des mouvements de foule. Dans le recueil *Transmission / Héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, Annick Louis, qui s'intéresse à l'individu face à des situations extrêmes dans la littérature, constate que « l'éclatement du moi dans ces textes faisant le récit de l'extrême vient en partie du fait que la destruction du sujet s'est réalisée dans le cadre d'un phénomène de masse[39] », avant de parler d'une « tension entre le récit de l'expérience de masse et celui de l'expérience individuelle[40] ». Il paraît donc inévitable de lier la problématique de l'individu face à l'événement à celle du phénomène de masse. Nous pouvons notamment nous demander quels sont les rapports entre l'individu et la foule dans laquelle il est noyé. Lors d'une première analyse, il semble que la foule, lorsque l'individu se trouve au milieu d'elle, s'érige face à lui comme un seul corps. Dans le cadre d'un colloque sur la figure de la foule[41], Jean Jacques Wunenberg identifie celle-ci comme étant une figure floue, « informe par nature[42] » et très dense. Ces propos semblent bien illustrés dans *Falling Man* par la description que donne Florence de la foule présente dans les escaliers de la tour nord après l'attentat. Elle y parle d'une « masse qui trébuchait, qui pleurait, brulée, pour certains, mais calme en général[43] ». On observe ici l'emploi d'un singulier collectif qui donne justement l'impression que la foule n'est qu'un seul être compact. Elle est là comme un monstre face à l'individu, qui ne se sent pas appartenir à cette masse. Dans *Dans la Foule*, Gabriel fait résonner cette idée de densité d'une foule qu'il compare à « un seul corps, un seul être[44] ». La foule est donc pour le personnage un flot dense, un « grouillement » que Lianne, dans *Falling Man*, observe pendant

---

[39] Annick Louis, « Le "moi " maillon d'une chaîne de destruction. Le récit de l'extrême comme écriture de soi », in *Transmission / Héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, s.d. Béatrice Jongy et Annette Keilhauer, P.U. Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2009, p.165.
[40] *Ibid.*, p.167.
[41] Jean-Marie Paul *et al.* , *La foule : mythes et figures ; De la Révolution à aujourd'hui*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.
[42] Jean Jacques Wunenberg, « Esthétique et épistémologie de la foule : un auto-poïétique complexe », *ibid.*, p.13.
[43] DeLillo, *op.cit.*, p.71.
[44] Mauvignier, op.cit., p.33.

la manifestation contre la guerre en Irak en la décrivant ainsi : « la foule s'épaississait, se resserrant sur elle-même[45]. ». Par ailleurs, cette foule semble porter le sème de la lourdeur (on peut relever le terme « s'épaississait » dans la citation précédente), comme l'atteste dans *Falling Man* la désignation de « cette touffeur humide[46] », qui trahit une atmosphère lourde et moite. Enfin, on note qu'en traversant cette manifestation, Lianne n'a que du mépris pour une foule dont elle se dissocie totalement.

Car c'est là tout le paradoxe de cette figure collective : l'individu, lorsqu'il est coincé dans la foule, semble se sentir plus isolé que jamais. Dans *Dans la foule*, Gabriel fait un constat évocateur alors qu'il est devant le stade à attendre Tonino et Jeff : « et maintenant je suis seul dans la foule[47] ». C'est donc bien au cœur d'une masse qui tient l'individu proche des autres que celui-ci se sent le plus seul, le moins à l'aise, et cette affirmation de Gabriel, que l'on pourrait qualifier d'oxymorique, met en exergue cette contradiction. C'est que, suppose Jacques Wunenberg, la foule est un mouvement qui fait « céder les barrières entre Moi et Non-Moi[48] », et cela, nos personnages ne semblent pas pouvoir l'accepter. D'ailleurs, l'individu, pourtant en fusion avec les autres individus présents, ne se sent aucunement lié à ces derniers. Nous avons déjà évoqué le mépris que Lianne a pour les participants à la manifestation dans *Falling Man*. Nous pouvons ajouter qu'elle s'en sent séparée, différente de cet amas populaire, car « cette foule ne lui renvoyait pas un sentiment d'appartenance[49] ». On peut donc affirmer que la subjectivité ne se perd pas dans la foule, et l'individu s'y sent toujours isolé. D'ailleurs, il est évident que l'individu est hostile à la foule parce qu'elle est à l'origine de son trouble : Francesco, le mari de Tana dans *Dans La foule*, a été littéralement tué par la foule, plus précisément par sa densité, qui lui a compressé la cage thoracique. De la même façon, dans *Falling Man*, lorsque Florence décrit le cauchemar qu'a été sa descente de la tour nord, elle affirme que « c'était cette impression d'être par terre dans une foule et qu'on va vous piétiner[50] ». La foule est donc elle aussi l'indice d'une blessure, d'une césure entre le Moi et le Non Moi, mais également une césure à l'intérieur du Moi.

---

[45] DeLillo, *op.cit.*, p.219.
[46] *Ibid.*, p.220.
[47] Mauvignier, *op.cit.*, p.81.
[48] Wunenberg, *op.cit.*, p.14.
[49] DeLillo, *op.cit.*, p.220.
[50] *Ibid.*, p.71.

L'impact de l'événement sur l'individu se traduit donc dans la fiction par l'écriture d'une blessure au cœur de l'individu, qui a pour conséquence de l'isoler, mais aussi de transformer son rapport au monde, et notamment au collectif.

B. Etrangeté **de l'Autre** :

Mais la conséquence de cette blessure sur la perception de l'individu ne s'arrête pas à son rapport au collectif. Le personnage, isolé par le traumatisme de l'événement, se sent immédiatement en rupture avec le monde, et en particulier avec les autres personnages : soudainement, l'altérité n'a plus rien d'évident. L'autre, dans nos œuvres, est en effet toujours étranger, différent du « Je » qui s'exprime : la rupture entre l'individu et le monde qui l'entoure s'exprime encore une fois. Et le choix de la polyphonie permet de mettre en exergue cette problématique, car l'autre est celui dont la pensée ne nous est pas accessible dans l'immédiat : de ce fait, chaque personnage devient l'autre à un moment du récit, ce qui permet de voir, à tour de rôle, un personnage que l'on croyait connaître comme un étranger. La question de l'altérité est donc creusée, d'autant plus que les personnages décrivent toujours avec une certaine précision ces autres qui les entourent, et qui parfois deviennent à leur tour une voix romanesque. Par exemple, dans *Dans la Foule*, Gabriel, qui est un personnage essentiellement observateur, met en relief ce sentiment d'une altérité étrange lorsqu'il observe Tana au sortir de l'hôpital, alors qu'elle est dans la plus grande détresse. Le lecteur, qui a eu connaissance des pensées de Tana et de son état, qui a suivi ses pensées depuis le stade, est proche de ce personnage dont la pensée intime lui a été confiée. Mais dans les pensées de Gabriel, soudain, elle redevient une étrangère, une autre dont les faits et gestes sont détaillés, et qui paraît étrange : « Et nous qui voudrions qu'elle s'assoie, qu'elle se calme – on la voit tremblante, le maquillage trop lourd, cette pâleur sous la poudre –, parce que ses mains, son visage, tout tremble en elle. […] Et sa main tremble, la cigarette au bout de ses doigts comme des tiges prêtes à casse à force de se tordre autour de la cigarette, a-t-elle faim, soif ? Que pouvons-nous faire pour elle[51] ? ». De cet extrait, nous pouvons retenir l'évocation du maquillage « lourd » de Tana. Si Gabriel ne fait que constater cela, le lecteur, qui a suivi Tana alors qu'elle était à l'hôpital, se souvient automatiquement de l'extrait dans lequel elle

[51] Mauvignier, *op.cit.*, p.189.

cherche à se maquiller pour oublier le drame qui vient de s'abattre sur elle : « Mais l'important, c'est que la pâleur disparaisse et que tout soit possible, que tout soit annulé, que tu viennes, que tu regardes ma peau et la pâleur qui s'efface[52] ». Ici, on peut observer que ce qui est porteur de sens chez un personnage (le maquillage de Tana est lié à sa détresse, à son déni, à sa panique), peut n'être qu'un détail observé par un autre personnage : ainsi s'opère tout au long du récit le transfert d'un personnage à l'autre par le biais de la polyphonie, qui pose la question : qui est l'autre ?

1) Obsession de l'étranger

Le premier constat que la réflexion sur l'autre nous conduit à établir, c'est que la question de l'altérité est systématiquement liée dans nos œuvres à la figure de l'étranger. Il nous semble donc intéressant d'étudier cette figure pour voir en quoi elle participe au sentiment d'étrangeté qu'a l'individu vis-à-vis de l'autre.

Ce que nous observons d'abord, c'est que l'autre, dans nos romans, est d'abord celui qui ne parle pas la même langue que « Je ».Ce multilinguisme entraîne un décalage entre les individus, et collabore au sentiment d'étrangeté que dégage autrui. Aussi repérons-nous dans nos deux œuvres le thème de l'internationalité. Dans *Falling Man*, nous remarquons une distinction sur laquelle tout le roman semble se fonder : l'antagonisme Amérique/pays musulmans. Dans *Dans la Foule*, le récit est axé sur la coupe d'Europe de football, ce qui implique un regroupement à Bruxelles de plusieurs nationalités : on recense des personnages anglais (les Andrewson), français (Jeff), belges (Gabriel et Virginie) ou italiens (Tonino, Tana et Francesco). La langue et la nationalité sont donc les traits les plus évidents des différences entre ces personnages. Dans la Grèce antique, l'étranger est celui qui ne parle pas la langue de la cité. Il est le sauvage, le barbare, c'est-à-dire, le « non-grec ». Barbare, du grec « barbaros », désigne étymologiquement « l'étranger dont la langue est incompréhensible », celui qui semble s'exprimer par des onomatopées : « bar-bar ». Il y a de cette idée dans le traitement de l'étranger dans nos romans. Le langage génère l'incompréhension, et l'incompréhension génère l'étrangeté. C'est dans *Dans la Foule* que nous trouvons le plus d'exemples illustrant cette problématique de la langue. Geoff, par exemple, quand il arrive à Bruxelles et découvre la ville, souligne « l'étrangeté d'une langue inconnue[53] ». De la même façon, Jeff s'étonne d'entendre la voix de Tonino lorsqu'il parle en italien avec Tana et

[52] *Ibid.*, p.160.
[53] *Ibid.*, p.51.

Francesco (car il ne parle qu'en français avec lui habituellement). Sa voix prend alors une soudaine étrangeté, comme si Tonino se transformait en un autre, moins rassurant, moins familier : « Je n'ai pas reconnu sa voix tout de suite, comme si c'était ce changement-là, cette étrangeté qui m'avait réveillé et sorti de l'assoupissement. Le fait de reconnaître la voix de Tonino puis de me dire, tiens, mais, à qui est-ce qu'il parle ? Il parle en italien. Et puis ce décalage, donc, cette voix qui n'était plus tout à fait celle que je connaissais de Tonino – elle me semblait aller plus vite, être plus légère aussi[54]… ». La langue maternelle est donc un premier facteur de différence entre les personnages, qui annonce déjà une altération de la perception d'autrui, un sentiment d'étrangeté de l'autre, même de celui qui est proche.

Dans la Grèce antique, on emploie aussi le terme « xenos » pour définir l'étranger, c'est-à-dire celui qui est extérieur à la cité. Or nous retrouvons cette définition de l'étranger dans nos œuvres. Dans le roman de Mauvignier, nous avons déjà évoqué une obsession de la nationalité. En effet, chaque personnage semble défini par ses racines géographiques, et pour Gabriel, par exemple, Jeff et Tonino sont surtout «le Français et l'Italien[55] ». Les nationalités sont donc un référent à part entière. De plus, nous notons dans la désignation de Gabriel l'emploi de l'article défini, qui donne l'impression qu'on ne peut se méprendre : « le Français » ne peut désigner que Jeff, et « l'Italien » ne désigne que Tonino, comme si les deux personnages étaient l'incarnation même de leur nationalité. Il existe donc bien une séparation des nationalités, et Geoff semble entériner cet aspect lorsqu'il évoque la facilité de reconnaître les Anglais à Bruxelles : « on les reconnaissait à cette façon de se montrer différents et impatients, malgré les cheveux bruns ou châtains, les tailles, les vêtements, tout ce qui aurait pu être de Bruxelles ou de Berlin, de Paris ou de Londres. […] Et on les reconnaissait tous parce qu'ils avaient cette façon à eux de marcher et de se reconnaître. De se réunir par petits groupes qu'on saluait en les reconnaissant même de loin. Eux, qui étaient observés comme des choses étranges et dangereuses[56]. ». Geoff va même jusqu'à évoquer une « reconnaissance » entre les individus du même pays, qui les rapproche entre eux mais les isole un peu plus du reste de la population, et qui conduit à les rendre « étranges » auprès de ceux qui les observent. Chacun se sent donc étranger à ceux qui ne sont pas de leur pays, qui ne parlent pas leur langue. Et après l'événement, ce sentiment s'accroît. Aussi Jeff, dans le salon de Gabriel pendant la nuit du drame, évoque les « lourdeurs incompatibles entre elles, et

---

[54] *Ibid.*, p.68.
[55] *Ibid.*, p.35.
[56] *Ibid.*, p.59.

qui [le] laissent encore plus étranger dans cette pièce[57]… ». Perdu, inquiet, Jeff se sent d'autant plus étranger que son seul « allié » dans la pièce, Tonino, lui apparaît également comme un étranger, soudainement transformé par les vêtements qu'il porte et qui ne sont pas à lui, et son attitude que l'événement semble avoir modifié :

> Je crois que je pense à ça parce que Tonino n'a pas l'assurance qu'il avait, cet aplomb que je luis connais depuis toujours et cet air qu'il a de tenir le menton relevé bien haut et l'œil souriant, l'air de dire : à moi on ne la fait pas. Et là, comme si avec la chemise de Gabriel, c'est Tonino lui-même qui apparaissait, quand dans un premier temps il semblait travesti dans cette chemise trop lisse, trop bleue, trop propre, trop bien repassée. [58]

Tonino, qui est pourtant le complice de Jeff, semble soudain se revêtir d'une étrangeté qui le dessaisit de la familiarité que lui évoque son ami. La répétition de l'adverbe « trop » indique que l'apparence de Tonino ne lui ressemble pas, comme s'il portait un costume le dénaturant. Soudain, il devient à son tour étranger, et ramène Jeff à la solitude que chacun expérimente personnellement mais que personne ne semble pouvoir partager.

Dans le roman de DeLillo, la même figure de l'étranger est observable, et il nous semble que le personnage de Martin en est une incarnation. Car Martin n'est pas américain, mais européen. Or, suite au 11 septembre, et à la déclaration de guerre à l'Irak par le président Georges Bush, l'Europe, en partie opposée à cette guerre, a développé un certain anti-américanisme qui n'est pas sans laisser de trace dans *Falling Man*. Martin, en effet, incarne le regard condescendant de l'Européen. Par ailleurs, il est étranger au fort sentiment de patriotisme dont sont imprégnés les Américains (plus particulièrement sa compagne Nina et la fille de celle-ci, Lianne), et n'est pas une victime directe de l'événement. Aussi garde-t-il une certaine distance vis-à-vis de la réaction des Américains, ce qui lui confère un statut d'étranger. Le roman, à deux reprises (chapitre 4, puis chapitre 7), relate les débats que Martin a avec Lianne et Nina, et ces passages nous permettent d'illustrer notre propos. Ainsi peut-on relever ce discours condamnateur de Martin, qui semble bien résumer sa pensée : « tout le monde en a marre de l'Amérique et des Américains. C'est à en être écœuré[59] ». Le regard de Martin est donc dérangeant, car il refuse de poser les américains en victimes, et c'est en cela qu'il incarne le *xénos*, celui qui est étranger à la cité. D'ailleurs, Nina signifie cette différence par un recours grammatical, en opposant Martin, désigné par un « toi » (« you »), à la communauté américaine, désignée par un « nous » (« we ») patriotique et unitaire. Lorsque Nina reprend le discours de Martin, elle dit « Tu nous dis d'oublier Dieu.

---

[57] *Ibid.*, p.207.
[58] *Ibid.*, p.206.
[59] DeLillo, *op.cit.*, p.231.

[…] Mais nous ne pouvons pas oublier Dieu[60]. ».Ce phénomène grammatical est donc mimétique de l'exclusion dont Martin est victime. Cette même différenciation par la grammaire est notable dans *Dans la Foule*, lorsque Tonino raconte à Jeff qu'il a vu les hooligans anglais à leur procès, et que ceux-ci tentaient d'avoir l'air d'être des citoyens lambda, « Eux qui semblaient dire en gloussant […] nous sommes des vôtres parce que nos habits sont comme vos habits et nos femmes sont comme vos femmes, comme vos habitudes[61]… ». Ici encore, une rupture apparaît entre les possessifs « nos » et « vos », et Tonino semble offusqué par cette tentative des anglais d'assimiler leurs habitudes à celles des autres, car pour Tonino, les hooligans sont bien des étrangers, étrangers nationaux mais également étrangers éthiques, puisqu'il les considère comme des assassins. Pour en revenir à la figure de Martin dans *Falling Man*, il est Martin Ridnour, mais aussi cet « Ernst Hechinger » qui, comme Bill Lawton, a deux noms, deux identités, l'une acceptable, et l'autre non (puisqu'on apprend, dans la deuxième partie éponyme, qu'Ernst Hechinger – sous sa vraie identité – est sans doute un trafiquant d'art allemand). Martin est le sceptique, celui qui émet la sanction, celui qui glose sur les causes de la catastrophe. Il est implanté au cœur de la famille américaine, mais une partie de lui échappe, comme une ombre insaisissable, à Lianne et Nina : il est figé dans son statut d'étranger à l'Amérique.

Si nos romans dessinent la figure de l'étranger, il est aussi intéressant de constater que celle-ci devient une obsession pour nos personnages. Dans *Dans la Foule*, nous avons déjà pu noter l'observation (et la méfiance) à laquelle l'autre est soumis en permanence. Il s'avère que cette observation appuyée tourne en obsession dans *Falling Man.* En effet, suite aux attentats, les personnages semblent obsédés par la présence de musulmans autour d'eux. Car si nous avons analysé la figure de Martin, il est évident que l'étranger par excellence, dans ce roman, est l'arabe, le musulman. Nous avons déjà établi que le thème de l'altérité dans *Falling Man* était axé sur l'antagonisme Amérique/pays arabes. Et ce clivage est une véritable obsession dans le récit de DeLillo. C'est que la culture musulmane rappelle directement aux personnages les terroristes arabes du 11 septembre, comme si les deux étaient directement liés. Or la tradition musulmane fait partie intégrante de la culture hétéroclite de New York, ville incarnant le « melting-pot » américain. Cette obsession de la culture musulmane est surtout illustrée par les problèmes que rencontrent Keith et Lianne avec leur voisine Elena,

---

[60] *Ibid*, p.138, traduction de la version originale: « You tell us to forget God. […] But we can't forget God», *op.cit.,* p.112.
[61] Mauvignier, *op.cit.*, p.272.

dont la nationalité est inconnue, mais qui est supposée musulmane par les personnages (on observe ici un phénomène d'assimilation), et qui écoute de la musique ethnique qui dérange particulièrement les protagonistes. En effet, ceux-ci la prennent comme un affront, comme une provocation suite aux attentats du 11 septembre, comme si la culture arabe devait être proscrite. Keith, allongé sur son lit, entend la musique de sa voisine du dessus, « mais apparemment très loin, de l'autre côté d'une vallée, semblait-il, des hommes qui psalmodiaient des prières, des voix en chœur qui louaient Dieu. Allah-aa Allah-aa Allah-aa[62] ». On observe dans cet extrait que Keith associe immédiatement la musique qu'il entend à des prières, comme un rituel de sorcellerie qui lui paraît lointain. L'univers que son imaginaire développe à l'écoute de cette musique est donc angoissant, et très stéréotypé, et cette assimilation dénonce la paranoïa de Keith. Mais c'est Lianne qui est la plus affectée par la présence de cette musique, et qui s'en offense comme si elle représentait une attaque personnelle. Pour elle, cela n'a rien d'anodin, et son obsession est signifiée par exemple par une hyperbate dans la phrase: « des voix tremblaient à l'intérieur, un chœur de femmes qui chantaient doucement, en arabe[63] ». Dans cette phrase, on relève le rejet en fin de phrase d'une précision qui est en fait la seule préoccupation de Lianne. Le fait que les chants soient en arabe n'est pas un détail, comme voudrait le faire croire cette précision finale. En fait, ce rejet permet d'isoler ce complément circonstanciel de manière, et de ce fait, de le mettre en exergue. De la même façon, quand Lianne entend à son tour la musique d'Elena, « une musique ancrée dans la tradition musulmane », il est dit qu' « elle était tentée de frapper à la porte pour dire quelque chose[64] ». Elle finit d'ailleurs par aller frapper chez sa voisine, et les deux femmes ne se comprennent évidemment pas :

> -[Elena] Qu'est-ce qui se passe ? De la musique, voilà tout. J'aime cette musique. C'est beau
> Ca m'apaise. Je l'aime, je l'écoute.
> -[Lianne] Pourquoi en ce moment ? En ce moment particulier ?
> -En ce moment, plus tard, quelle différence ? C'est de la musique.
> -Mais pourquoi en ce moment, et pourquoi si fort ?
> -Personne ne s'est jamais plaint. C'est la première fois que j'entends dire ça, fort. Ce n'est pas si fort.
> -C'est fort.
> -C'est de la musique. Vous avez envie de prendre ça comme une offense personnelle, alors qu'est-ce que vous voulez que je vous dise[65]?

Il est sans doute juste d'affirmer que c'est Lianne qui est dans l'excès et que sa crainte du monde musulman tourne en obsession, ce qui la pousse à être impolie avec sa voisine.

---

[62] DeLillo, *op.cit.*, p.50.
[63] *Ibid.,* p.146; la construction est la même en version originale : « voices trembled within, women in soft chorus, singing in Arabic », *op.cit.*, p.119.
[64] *Ibid.,* p.85.
[65] *Ibid.,* p.147.

D'ailleurs, son attitude dépasse l'impolitesse, puisque Lianne, à la fin de ce passage, frappe Elena. Son obsession est telle qu'elle la pousse à la violence, ce qui ne fait que confirmer qu'elle est extrême. Lianne est donc excédée par une altérité qu'elle ne peut accepter. Enfin, on ne peut croire que la race du chien d'Elena, Marko, ait été choisie par hasard : c'est un terre-neuve , un chien sauveteur, ou en anglais, « a Newfoundland », c'est-à-dire, littéralement, « une nouvelle terre trouvée ». Son nom nous semble assez symbolique : Marko, comme sa maitresse, est le signe d'une altérité, d'une terre étrangère, nouvelle, et inconnue.

Il existe donc bien une rupture entre les personnages, ou plutôt systématiquement entre un personnage et le reste des individus. Et l'assimilation, par exemple, de la musique orientale au terrorisme, qui relève du stéréotype et de la stigmatisation, nous semble révéler un autre aspect du regard porté sur l'autre, celui de la méconnaissance d'autrui.

2) De l'ignorance au mépris

L'autre est donc « celui qui m'est étranger », mais il est aussi « celui que je ne connais pas, ou que je méprise ». En effet, nous relevons dans nos fictions que les personnages ignorent systématiquement presque tout de l'autre dont ils se sentent si loin, et qu'ils ne cherchent pas à combler cette lacune. Bien au contraire, on observe une certaine complaisance à considérer autrui avec un mépris parfois violent.

Si l'étranger obsède l'individu dans nos romans, c'est d'abord parce que l'individu ne le « maîtrise » pas, en ce sens qu'il ne le connaît pas, il reste ignorant sur son identité et ses habitudes. Dans ce cas, l'altérité se traduit par l'ignorance de l'altérité. C'est le principe même du stéréotype : on vulgarise ce que l'on ne connaît pas, quitte à se méprendre sur la vérité. Nous avons déjà vu, dans *Falling Man*, la confusion que générait la musique orientale dans l'esprit de Keith et Lianne. Nous pouvons ajouter que la musique qu'ils entendent leur est inconnue, et qu'ils sont incapables de l'identifier clairement. Lorsque Lianne l'entend, elle la désigne comme étant des « incantations[66] ». Or ce terme ésotérique correspond à des formules invocatrices qui relèvent de la magie, ce qui ne semble pas définir réellement la musique qu'écoute Elena. Aussi peut-on voir l'ignorance dans laquelle se trouve Lianne, et l'erreur vers laquelle son imaginaire la laisse aller. De plus, l'origine de cette musique semble difficile à établir pour le personnage. Lianne, alors qu'elle retourne chez elle après avoir

[66] *Ibid.,* p.85

frappé Elena, entend « le son d'un solo de flûte, turc, égyptien, ou kurde[67] ». Cette énumération de trois nationalités bien distinctes montre un certain dédain de la précision et du savoir (si la Turquie et l'Egypte sont bien des pays, le Kurdistan, lui, n'est qu'une région, ce qui engendre une sorte de déséquilibre entre les termes, et ne fait que révéler l'ignorance de Lianne). La conjonction de coordination « ou » employée ici est donc celle de l' « à peu près », de la confusion. D'ailleurs, cette hésitation entre les pays d'Orient revient plusieurs fois dans le roman. Par exemple, quand Keith et Lianne sont devant la télé, ils regardent avec indifférence un reportage où « un envoyé spécial, dans un paysage désolé de l'Afghanistan ou du Pakistan, désignait, par-dessus son épaule, des montagnes dans le lointain[68]. ». La confusion est ici la même : si les deux pays sont limitrophes, les personnages (ou le narrateur ?) ne cherchent pas à les distinguer, car cela semble sans importance. Enfin, on relève une dernière occurrence de cette hésitation lorsque Lianne décrit la tunique de sa collègue Carol Shoup, une robe « aux allures mauresques ou perses[69] ». Toujours dans la même approximation, on note qu'il est dit que Martin vient de « quelque part en Europe[70] » lorsqu'il vient rendre hommage à Nina, décédée pendant les trois ans de l'ellipse narrative. On remarque donc bien une confusion qui éclaire l'ignorance et l'indifférence que les personnages ont pour les origines précises de l'étranger. Ce procédé est d'ailleurs observable également dans *Dans la Foule*, lorsqu'est décrit l'anneau ethnique que Gabriel a offert à Virginie et qui vient de «je ne sais quel pays[71] », selon les propos de Tonino.

Nous notons que dans *Dans la Foule*, cette ignorance de l'autre se manifeste aussi distinctement, mais cette fois-ci par l'usage abondant du stéréotype. Nous avons déjà observé le « classement » des personnages par nationalité. Or de ce classement découle un usage important des clichés sur chacune des nationalités. Il est connu que bien souvent, les stéréotypes et les préjugés sont la conséquence d'une ignorance, car le stéréotype, basé sur des a priori et des poncifs, permet d'économiser la réflexion. C'est pour cela que nos personnages semblent en abuser dans le roman de Mauvignier. Par exemple, au début du roman, Jeff pense au frère de Tonino, qui travaille dans l'informatique à Chicago. Jeff ajoute ensuite que Tonino se sent obligé de préciser « non pas […] dans la pâte à pizza[72] », contrant ainsi le cliché de l'italien pizzaïolo. Ces stéréotypes récalcitrants ne sont d'ailleurs pas

---

[67] *Ibid.*, p.148.
[68] *Ibid.*, p.160.
[69] *Ibid.*, p.168.
[70] *Ibid.*, p.231.
[71] Mauvignier, *op.cit.*, p.57.
[72] *Ibid.*, p.27.

évoqués sans ironie : Tonino fait preuve d'autodérision lorsqu'il se lamente ainsi : « mon père est vraiment italien et le football l'emmerde, la castagne l'emmerde, quelle misère, même les clichés foutent le camp[73]!». En affirmant cela, Tonino ne fait bien sûr qu'entériner le cliché de l'italien belliqueux et supporter de la Juventus de Turin, un cliché qui l'amuse et avec lequel il joue. Et si Tonino rit des clichés qui existent sur sa propre nationalité, le reste du temps, les clichés sont utilisés contre les autres. On peut notamment penser à Gabriel qui, devant le stade, se demande pourquoi il a tout de suite accusé Tonino du vol des billets : « Parce qu'il est italien et que les italiens sont tous des voleurs ? […] Peut-être que tout ce dont on nous a bourré le crâne depuis l'enfance, je ne sais pas, méfiez vous des gens du Sud, ce genre de choses[74] ». Gabriel est donc également conscient d'avoir pensé selon des préjugés qui lui ont été enseignés depuis l'enfance. On retrouve le même genre de cliché quand Jeff, invité chez Tana, trouve la mère de celle-ci « presque grotesque à force de ressembler à l'image qu'on attendait de la *mamma*[75] ». Il existe donc, par le biais du stéréotype, une stigmatisation de l'étranger : l'italien est le dragueur qui cuisine les pâtes, et le français est égocentrique (« vous savez comment fait un français pour se suicider ? Non, vous ne le savez pas ? Il prend le pistolet et tire très au-dessus de sa tête pour abattre son complexe de supériorité[76] »). Bien sûr, l'événement n'invente aucunement ces préjugés, qui sont ancrés culturellement dans chaque pays, mais il les fait ressurgir avec violence à la conscience d'un individu pour qui l'autre n'est plus qu'un étranger que l'on peut ranger dans une case préconçue, pour ne pas avoir à s'inquiéter de lui.

Et si l'impact de l'événement semble accroître les préjugés sur l'autre, c'est aussi parce qu'une violence se dégage de ces assimilations faciles. Aussi observe-t-on dans nos deux œuvres un retour à la xénophobie une fois que l'événement a eu lieu. Dans le roman de DeLillo, cette violence de l'assimilation se traduit plutôt par des références à la couleur de peau : aussi Nina, par exemple, dit-elle de Justin, son petit-fils, qu'il « pense très blanc[77] », sans détailler cette structure syntaxique particulière (l'adjectif « blanc » est transformé en adverbe), comme si « penser blanc » était un terme suffisamment explicite. De la même façon, lorsque Lianne observe David Janiak, l'homme qui tombe, elle a un réflexe assez

---

[73] *Ibid.,* p.29.
[74] *Ibid.*, p.90.
[75] *Ibid.*, p.345.
[76] *Ibid.,* p.38.
[77] DeLillo, *op.cit.*, p.140 ; traduction de la version originale : « He's thinking very white», *op.cit.*, p.113.

significateur en le voyant : « Un Blanc, pensa-t-elle[78] ». Le Blanc, sans doute, est pour ces Américains, « celui qui est comme nous », et toute autre couleur semble liée à l'étrangeté, à un sentiment de méfiance. D'ailleurs Florence, qui est assez insaisissable et qui n'est liée à Keith que par le vécu de l'événement, n'est pas blanche, et cela est précisé. Dans le roman de Mauvignier, cette xénophobie est verbalisée, ce qui la rend très explicite et intense. Geoff, dans les rues de Bruxelles, déjà dans l'euphorie du match qui poussera les Anglais à commettre l'irréversible, relate les propos que tiennent ses amis en anglais : « les Belges sont des pédés et les pédés ça se casse comme du petit bois[79] ». Ce discours, utilisant un registre familier et des termes péjoratifs, est xénophobe autant qu'homophobe, et résume bien la violence qui existe au cœur du discours sur l'autre. Plus tard, Geoff imagine ce que son père dira des italiens quand il rentrera en Angleterre : « Des sales ritals. Comme tous les étrangers, pareil, c'est la même merde[80] ». Encore une fois, le registre de langue est bas, et très violent, et illustre une haine sans teinte envers l'étranger. L'autre est donc rejeté, et ce rejet est la conséquence de la brisure au cœur de l'individu. L'existence de l'autre va même pour certains jusqu'à l'annihilation. Dans *Dans la Foule*, Tana, trois ans après l'événement, repense à Jeff et Tonino : « seulement des gens de passage que j'avais renvoyés à leur néant[81] ». Dans son désespoir, la jeune femme n'accorde même plus de crédit aux autres, et les renvoie dans un « néant » où leur existence est purement oubliée. *Dans Falling Man*, l'annihilation de l'autre passe par Amir, personnage radical, qui se concentre sur son objectif de destruction. Aussi dit-il à Hammad qu' « il n'y a pas d'autres […]. Les autres n'existent que dans la mesure où ils remplissent le rôle que nous leur avons assigné. Telle est leur fonction en tant qu'autres[82] ». L'autre n'est plus ici qu'un outil, son existence en tant qu'alter-ego, « l'autre qui me ressemble », est balayée, et il ne reste plus d'autrui que la violence qu'il suscite. L'autre est donc suspecté, méconnu, méprisé, et enfin rejeté. Mais peut-être que ce rejet de l'autre est lié à la nouvelle duplicité des personnages atteints par l'événement. Peut-être qu'en rejetant autrui, c'est « l'autre en soi » qu'ils cherchent à écarter. Car l'altérité semble également « introjectée » par l'individu, comme si elle existait de façon autonome à l'intérieur de celui-ci, rendant encore plus évidente la césure du Moi sur laquelle nous nous sommes déjà attardés. En ce sens, la blessure du « Je » serait également une coupure en deux, discernant le Moi isolé et souffrant, et une part d'étrangeté que le personnage ne connaît pas, l'étranger en

---

[78] *Ibid.*, p.192; traduction de la version originale : « White male, she thought », *op.cit.*, page 159.
[79] Mauvignier, *op.cit.*, p.65.
[80] *Ibid.*, p.126.
[81] *Ibid.*, p. 317.
[82] DeLillo, *op.cit.*, p. 213.

lui qui le fait souffrir. Aussi citerons-nous Lianne qui, dans *Falling Man*, se sent étrangère à ses propres pensées : « des pensées que je ne peux pas identifier, des pensées que je ne peux pas revendiquer comme mienne[83] ».Lianne est dépassée par ses propres pensées, avec lesquelles elle n'est pas en accord, perdant ainsi la cohérence de son identité, l'unité de sa personne. Dans *Dans la Foule*, Tana a le même sentiment vis-à-vis de son corps : « ce corps qui est le mien et devient étranger, oui, je le vois comme s'il n'était pas moi[84]… ». L'étranger, cet autre dérangeant, différent de l'individu, ramène finalement celui-ci à sa propre étrangeté, au vide dont l'événement l'a rempli. L'autre est si obnubilent, et l'onde de choc de l'événement est si puissante que le personnage se trouve lui-même concerné, au plus profond de son être, par cette duplicité dévorante et violente. Il existe une discordance au cœur du personnage, une expérience d'intrusion, de dépersonnalisation qui fait glisse le problème de l'autre jusque dans la structure intime du personnage.

L'événement a donc crée en l'individu une blessure qui exacerbe le sentiment de l'étrangeté de l'autre mais aussi de soi. Mais ce sentiment d'étrangeté ne se limite pas à cela : il s'étend en fait jusqu'à la perception du monde, c'est-à-dire de tout ce qui entoure l'individu, au-delà des autres individus.

C. Altération de la normalité :

La brisure qui semble avoir atteint les personnages de l'intérieur n'est pas sans conséquence sur le regard que ceux-ci portent sur le monde. En effet, suite à l'événement, ils ne peuvent plus percevoir le monde qui les entoure de la même façon. Il existe donc une autre rupture : celle de l'individu avec le monde tel qu'il le percevait avant le traumatisme. Un décalage naît de la blessure qui existe dans l'individu. Tana, dans *Dans la Foule*, incarne bien cette rupture : « Je pense à toutes ces choses, comme si c'était ma vie entière qui s'écrasait contre cette nuit pour se surprendre elle-même d'être aussi vide et plate, alors qu'il y a quelques heures encore j'aurais ri à l'idée même du malheur, avec ma certitude que tout avait

---

[83] *Ibid.,* p.153.
[84] Mauvignier, *op.cit.*, p.196.

sa raison et sa place[85] ». Une certitude a donc été mise en doute par la violence de l'événement. Soudain, l'existence telle qu'elle était, et son évidence, disparaissent aux yeux du personnage brisé. C'est précisément cette certitude, cette sorte de confiance en la normalité, en l'ordre rassurant du quotidien, qui va être mise à mal par l'événement. Nous notons que dans nos œuvres, cette altération de la normalité – ou plutôt de la perception de celle-ci par l'individu – se manifeste par une attention portée aux détails du quotidien et par la présence des notions de normalité ou de banalité.

1) Perception trouble de la banalité

Les personnages décrits dans nos romans sont, avant l'événement, des personnages lambda, sans particularité, que l'événement tire de la normalité pour les transformer en victimes. DeLillo, dans un entretien avec François Busnel pour le magazine *Lire*, affirme que le roman « montre comment la vie reste inchangée, avec une ombre qui plane sur les pensées et les rêves de chacun[86]. ».C'est justement sur cette ombre que nous voulons porter l'attention, car elle se transforme en obsession pour les personnages. Elle est justement cette blessure qui va créer un décalage entre l'individu et le monde, toujours ancré dans la normalité et la banalité qui autrefois étaient évidentes pour les personnages. Dès lors que l'événement s'abat non pas sur le monde mais sur l'individu, celui-ci perçoit le monde qui l'entoure sans vraiment le reconnaître, car sa perception est troublée par le traumatisme.

Nous notons d'abord que, pour celui qui est sorti de la normalité du monde, c'est-à-dire pour nos personnages, la notion de banalité devient étonnante, elle devient source de questionnement et d'une certaine fascination. L'exclusion dont souffre le personnage le pousse à porter une attention plus poussée au monde qui l'entoure, et à son étonnante trivialité. Nous observons par ailleurs que ce décalage concerne plus particulièrement Keith et Tana, qui sont les personnages les plus atteints par les événements respectifs dont ils ont été directement les victimes. Keith, dans *Falling Man*, ne peut s'empêcher de relever avec insistance les détails du quotidien qui ne lui paraissent plus si évidents. Par exemple, lorsqu'il traverse Central Park, la narration nous offre à lire, par le biais du discours indirect libre, ce que voit Keith, et surtout ce qu'il observe : une vieille dame pensive sur un banc, des coureurs tout autour de lui, des femmes aves des poussettes…Suite à cette description détaillée, « il

---

[85] *Ibid.*, p.228.
[86] Busnel, *op.cit.*

songea Tu viens au parc pour voir les gens, ceux qui dans la rue sont des ombres[87] », avant de se dire, en regardant des coureurs tenant leur chien en laisse : « Tu viens au parc pour voir des chiens[88] ». Le pronom personnel « tu » (« you ») utilisé nous fait penser à un dédoublement du personnage, qui se parle à lui-même, et met à distance la situation : il se fait la remarque qu'il vient au parc pour voir des scènes d'une banalité qui, soudainement, paraît absurde. Sans doute ces remarques portent-elles également une certaine ironie et souligne toute la trivialité que Keith observe autour de lui lorsqu'il traverse Central Park. De plus, cette mise à distance de la plus grande banalité donne un sentiment d'étrangeté au personnage mais également au lecteur : nous percevons ici « l'ombre qui plane sur les pensées de chacun » que décrit DeLillo. Il existe donc un décalage entre l'individu et son environnement. L'individu en prend conscience, il le verbalise, et cela semble approfondir son sentiment de solitude et d'exclusion, comme s'il n'appartenait plus réellement au monde qui l'entourait. Ce phénomène d'étonnement face à la normalité réapparait dans la fiction de DeLillo, toujours par le biais de Keith, quand celui-ci parcourt avec Florence les allées du grand magasin, Macy's. Keith se place, une fois de plus, en observateur et détaille les gens venus essayer des matelas. Et nous observons qu'il est réellement étonné par ce spectacle, alors que c'est en fait le comble de la banalité. Aussi, pendant son observation, le narrateur nous affirme qu'il « songeait que c'était un spectacle remarquable à découvrir, le rayon des matelas chez Macy's[89] ». En effet, pour lui, la concentration qu'ont les clients en testant les matelas, la rigueur qu'ils adoptent pour choisir le bon matelas, rebondissant dessus avec sérieux, a quelque chose d'étonnant, de fascinant. Or, le lecteur prend conscience que l'étonnement ne vient pas du tableau décrit, mais du décalage qui existe entre le personnage et le contenu de son observation : ce qui étonne Keith, c'est surtout l'étonnement même que lui procure cette banalité. D'une façon plus sérieuse, et sur un autre plan, Tana, dans *Dans la Foule*, s'étonne même du simple fait de vivre et de respirer, ce qui n'est pas sans logique, étant donné que son époux est mort par étouffement :

---

[87] DeLillo, *op.cit*, p.65.
[88] *Ibid*, p.65.
[89] *Ibid*, p.162.

> Et c'est pendant les nuits que je pensais à tous les autres, tous ceux-là et celles-là qui devaient trainer les yeux ouverts en pleine nuit en s'étonnant de respirer encore, de connaître le miracle de ne pas être mort *d'asphyxie résultant d'une compression mécanique de la cage thoracique*. C'est si précieux, et soudain ça fait si mal, d'entendre sa carcasse se soulever encore et faire ce qu'elle sait faire sans poser d'autres questions que de le faire encore, toujours, ça continue aussi bêtement que le jour se lève pour vous laisser amorphe, vaincu, et d'avantage épuisé encore que la veille[90]. »

Cet extrait nous semble mettre en lumière l'étonnement que suscite la normalité chez le personnage. En effet, Tana y évoque le « miracle » qu'est la respiration, le phénomène le plus élémentaire de l'existence humaine, mais effectivement le plus vital. Depuis que son mari est mort des suites d'une impossibilité de reproduire ce geste primaire, elle semble étonnée par les simples mouvements d'expiration et d'inspiration permettant de soulever sa « carcasse », terme péjoratif qui met en exergue le dédain que Tana porte sur le processus à la fois simple et fragile de la respiration, qu'elle décrit comme un processus évident, automatique, qui ne fait que « faire ce qu'[il] sait faire » (cette structure pléonastique met par ailleurs en exergue le creux qui existe au cœur du processus). La cage thoracique n'est plus pour Tana qu'une carcasse, c'est-à-dire les ossements d'un cadavre. Cette dégradation d'un geste vital est à rapprocher de la douleur que ce geste lui inspire : « ça fait mal », dit-elle, et il semble qu'il soit insupportable pour la jeune femme de respirer de façon si « bête », alors que c'est ce qui a couté la vie à son mari. Il existe donc un décalage entre la plus grande banalité et la perception qu'en ont nos personnages, qui la décrivent comme étant un objet d'intérêt, d'observation, mais aussi de douleur, car elle leur rappelle sans cesse le fossé qui les sépare désormais d'elle.

Ce décalage évident entre l'individu et la supposée normalité du monde (qui lui est en fait étrangère) pousse celui-ci à altérer sa conception du monde, par le biais de son imagination. En effet, l'imagination des individus les pousse (malgré eux) à modifier la réalité qu'ils observent avec une soudaine rigueur. Nous observons notamment ce processus dans *Falling Man*, car la présence d'un narrateur (certes mystérieux) permet de mettre en perspective la réalité et la perception des personnages. Nous pouvons donc, par le biais de cette narration, mettre à distance ce que voient Keith et Lianne, et comprendre que cela est parfois en décalage avec la réalité décrite par le narrateur. Ce qui est normal, ou banal, va donc être déformé par les personnages. Par exemple, lorsque, justement, Keith traverse Central Park, selon lui, « les coureurs donnaient une idée de l'éternité, à faire le tour du réservoir[91]… ». Ici, l'esprit de Keith associe directement une image très banale – celle des

[90] Mauvignier, *op.cit.*, p.287.
[91] DeLillo, *op.cit.*, p.198.

coureurs – à un concept métaphysique, celui de l'éternité. La trivialité est ici transférée sur un plan métaphysique auquel elle ne semble a priori ne pas appartenir du tout : c'est que l'esprit « malade », de Keith, ravagé par l'événement, crée cette association libre. De façon plus explicite, nous pouvons citer le passage où Keith, en sortant de ce même parc, voit passer une femme à cheval : « et c'était étrange, ce qu'il apercevait près du jardin communautaire et qui venait vers lui, une femme au milieu de la rue, à cheval, coiffée d'un casque jaune et une cravache à la main, qui tressautait au-dessus de la circulation, et il lui fallut un moment pour comprendre que la femme et sa monture sortaient d'une écurie située dans les parages, et se dirigeaient vers l'allée cavalière du parc[92]. ». L'image qui se présente à Keith, qui n'est que celle d'une femme à cheval, semble, pendant un cours instant, absolument « étrange ». Cette femme, qui « tressaute » dans la rue, et qui donne l'impression de survoler les voitures, d'être « au-dessus de la circulation », donne l'impression au lecteur d'une image apocalyptique d'une cavalière venant bouleverser le quotidien. Le fait que Keith, pourtant new-yorkais, ne saisisse pas immédiatement la normalité de ce spectacle, montre que son imagination donne une toute autre interprétation de la réalité, bien que cette interprétation ne soit pas développée : on sait juste qu'il faut un certain temps à Keith pour remettre cette image dans son cadre normal, banal. Ici, nous pouvons penser à la déformation de la réalité telle qu'elle est décrite dans *Don Quichotte*, de Cervantès, car il y a de cette altération de la perception chez Keith. Là où Don Quichotte voit des géants, le narrateur décrit des moulins, tout comme là où Keith voit l'éternité, il n'y a que des coureurs. Seulement, Keith revient à la raison et replace finalement sa vision dans un contexte de normalité, de réalité, alors que Don Quichotte n'en semble pas capable (il ne revient à la raison qu'au moment de mourir).

Enfin, cette déformation de la perception a lieu par le biais de l'art. En effet, dans le roman de DeLillo, une place est faite à la description des tableaux de Morandi, peintre italien du début du XXe siècle que Nina affectionne et auquel elle a consacré ses recherches tout au long de sa vie. Ses tableaux sont essentiellement des natures mortes qui représentent des objets quotidiens posés sur une table : des bouteilles et des bocaux, souvent placés dans une cuisine. Au chapitre 4, Lianne et Martin observent l'un de ces tableaux, que le narrateur décrit précisément : il s'agit d'un amoncellement de bouteilles sur fond sombre, dans lesquels nos personnages voient systématiquement les tours jumelles en feu. Martin affirme d'ailleurs : « Je regarde ces objets, objets de cuisine mais sortis de la cuisine, de la maison, de tout le côté pratique et fonctionnel. Je dois être encore plus désorienté que d'habitude après un long vol,

---

[92] *Ibid.*, p.189.

[...]. Parce que je vois sans cesse les tours dans cette nature morte[93]. ». La nature morte, que le *Larousse* décrit comme étant, en art, la « représentation d'objets divers », et donc communs, prend bien sûr dans ce contexte un sens plus symbolique de mortalité, parce que l'image des tours inspire à Martin un sentiment morbide. La nature morte devient alors ces deux tours en feu, prêtes à s'écrouler, qui n'existent plus désormais, mais que les personnages continuent à voir dans des objets quotidiens. Par ailleurs, nous relevons que dans la version originale, le terme qui correspond à « nature morte » est « still life ». Or, l'ébauche de *Falling Man* publiée dans le *New Yorker* en avril 2008 s'intitulait ainsi. Cela montre bien toute l'importance que DeLillo accordait à ces « détails » transformés en quelque chose de plus évocateur suite au traumatisme de l'événement, et à l'altération de la perception du quotidien dont sont victimes les personnages. La nature morte est-elle donc également la banalité morte, celle qui n'existe plus pour le personnage ? Du moins, cette banalité est altérée, elle n'existe plus dans son état premier pour l'individu touché par l'événement.

Et si la normalité est mise à distance par les personnages, si sa conception est altérée, c'est surtout afin de la questionner : quelle est cette normalité ? Existe-t-elle réellement ? Dans l'introduction au recueil *Le sens de l'évènement dans la littérature française des XIXème et XXème siècles*, Helmut Meter remarque que la fiction qui relate l'événement repose sur la construction de l'exceptionnel. Par contraste, on voit donc apparaître, selon lui, ce qui est non-exceptionnel, « normal ». Parler d'un événement, pour lui, remet donc souvent en cause la question de la normalité[94]. Et cette remarque est confirmée par la lecture de nos deux œuvres. En effet, l'extraordinaire dont sortent les victimes les pousse à remettre en question l'ordinaire auquel ils sont confrontés en retournant à leur quotidien. La normalité, d'abord, paraît étrange à nos personnages : dans *Falling Man*, Keith, face au désert du Nevada, prend enfin conscience de « l'étrangeté de la vie qu'il menait. Mais seulement d'ici, loin en dehors. Au cœur de la chose, dans les yeux perçants autour de la table, il n'y avait rien que de normal[95] ». L'introspection générée par le calme et l'isolement du désert permet à Keith de prendre pleinement conscience qu'il est désormais étranger à la normalité qui existe jusqu'autour des tables de jeu de Las Vegas. Le désert est comme un bord, une limite contre laquelle il peut s'appuyer pour enfin regarder en arrière et se livrer à l'introspection. Pour lui, sa normalité est liée à l'étrangeté, et rien d'autre. Outre cela, la remise en question de la

---

[93] *Ibid.*, p.63.
[94] Meter, *op.cit.*, p.X.
[95] DeLillo, *op.cit.*, p.273.

normalité se rattache à la question de la familiarité. En effet, la banalité a cela de rassurant qu'elle nous est familière et quotidienne. Or, pour les personnages de *Falling Man*, l'ordinaire n'existe plus. Aussi, pour Keith, qui se sent étranger à tout, « il n'y avait plus rien qui parût familier[96] ». De la même façon, Lianne, face à Keith au restaurant, se dit que « Ce qui était ordinaire ne l'était pas plus que d'habitude, ni moins. […] Mais elle pouvait aussi se tromper sur ce qui était ordinaire. Peut-être que rien ne l'était[97]. ». La familiarité du quotidien a donc disparu (après tout, les tours du World Trade Center étaient également ordinaires pour tout new-yorkais, et elles ont complètement disparu), et si Lianne tente dans un premier temps de se convaincre que tout reste ordinaire, elle met rapidement en doute cet ordinaire, jusqu'à le briser totalement, et l'annuler.

Dans *Dans la Foule*, la notion d'ordinaire passe surtout par le personnage de Geoff, lorsqu'il décrit son quotidien anglais. Et ce que nous remarquons, c'est le profond dégout que celui-ci lui inspire après le drame du Heysel. Aussi se demande-t-il : « faudra-t-il entendre les portières qui claquent et regarder les enfants de Hughie se chamailler à l'arrière pendant que Doug et Marge partiront à leur suite[98]… », avant de décrire en détail tout le quotidien des Andrewson, geste par geste, d'une prévisibilité totale, et que Geoff déteste voir se répéter alors que pour lui, l'événement a tout rendu ridicule. Ici, nous relevons surtout l'impossibilité d'admettre la banalité dans laquelle les autres continuent à vivre comme des pantins. Pour Geoff, cette idée est intolérable. Enfin, la remise en question de la normalité passe, dans *Dans la Foule*, par un phénomène de disproportion proche de celui que nous avons détaillé dans le roman de DeLillo. En effet, nous notons que Tana est incapable de voir les objets uniquement pour ce qu'ils sont : elle ne cesse de les transformer en signifiants, de leur donner une gravité qu'ils n'ont pas à porter. Par exemple, lorsque les personnages retrouvent Tana quelques heures après le drame, Gabriel relate les paroles confuses de celle-ci :

---

[96] *Ibid.*, p.83.
[97] *Ibid.*, p.131.
[98] Mauvignier, *op.cit.*, p.189.

> Elle dit qu'elle ne peut pas imaginer rentrer toute seule à l'hôtel, que c'est impossible d'imaginer ce geste de prendre la clé et monter jusqu'au troisième étage avant de se tourner sur la droite pour aller au fond de ce couloir, mettre la clé dans la serrure, ouvrir la porte et se retrouver dans cette chambre où elle trouvera, sur le lit, le sac de vêtements à peine défait et sur la tablette, à côté, une bouteille d'eau et la plaquette rose de pilules. […] Elle rit d'un rire convulsif et son rire est comme un cri lorsqu'elle dit que c'est impossible d'imaginer que les choses à l'hôtel n'ont pas bougé et son restées exactement à la même place, qu'elles n'ont pas bougé d'un iota, pas d'un millimètre, à peine effleurées par la poussière dans l'air de la chambre[99].

Dans cet extrait, le décalage entre la normalité et l'interprétation qu'en donne Tana est frappant. Nous relevons par exemple l'insistance sur les directions à suivre pour rejoindre la chambre, puis sur des gestes simples, comme ouvrir la porte et trouver dans la chambre des objets aussi anodins qu'une bouteille d'eau, des « natures mortes » cette fois encore, qui elles n'ont pas « fait événement » pendant son absence, et ne sont pas marquées du sceau de l'événement. Tana, en effet, ne peut accepter que dans la chambre d'hôtel, tout soit resté à sa place alors que son monde à elle vient de s'écrouler, et elle ne peut se résoudre à affronter cette normalité blessante. De la même façon, lorsque Gavino, le frère de Francesco, lui apporte les cartons que le jeune couple avait classés pour emménager ensemble, elle est terrifiée par les objets que les cartons contiennent, « Des vieux bracelets et des cailloux rapportés des plages, depuis l'enfance ; des choses aussi idiotes et minuscules qu'était profonde et violente la terreur qu'elles [lui] inspiraient[100] ». La normalité ramène donc Tana dans un état de terreur qui lui rappelle l'absurdité de sa vie sans Francesco : elle n'a donc plus rien de normal.

La banalité, dans nos romans, semble donc être une notion perdue, ravagée par l'événement, qui, soudainement, transforme les objets du quotidien en indices de sens.

2) Obsession du détail : l'objet porteur de (non) sens

Car l'altération de la perception du monde se traduit dans nos romans en partie par cette obsession du détail et des objets chez nos personnages, par un effet de grossissement sur des éléments *a priori* anodins. DeLillo explique d'ailleurs cette démarche dans son entretien avec Marc Binelli : « Je pensais à l'impact de l'Histoire sur les plus petits détails de la vie ordinaire[101] ». Il semble donc intéressant de relever dans nos œuvres cet intérêt pour les plus

---

[99] *Ibid.*, p.191.
[100] *Ibid.*, p.328.
[101] Binelli, *op.cit;* traduction de la version originale : «I was thinking about the impact of History on the smallest details of ordinary life».

petits détails du quotidien, afin d'étudier leur effet sur l'altération de la normalité que nous tentons de démontrer.

Le premier effet constaté au cours de l'analyse des détails est celui de convergence. En effet, nous constatons dans nos fictions un effet de grossissement, comme un arrêt sur image pour décrire les objets les plus futiles et communs, comme si le récit ne semblait plus dépendre que de ceux-ci. Cet effet observé dans nos œuvres est en fait, comme l'affirme Dominique Viart dans son essai sur le roman contemporain[102], une tendance observable dans la plupart des romans contemporains. Pour lui, ce procédé résulte d'une interrogation de l'identité subjective dans le roman contemporain. Ainsi explique-t-il la focalisation sur des objets *a priori* insignifiants :

> Le succès du «*stream of consciousness*» avait perturbé l'agencement narratif du récit romanesque; la question subjective, lorsqu'elle ne se contente pas d'exhiber un délire complaisamment satisfait, connaît aujourd'hui une autre mutation: elle tient de l'*enquête* et non plus de la *narration*. Aussi se prend-elle à des objets nouveaux que la modernité la plus récente désigne à son attention: les détails négligés dont l'apparente insignifiance se révèle riche de sens; objets de faible valeur qui cependant témoignent de ce qui fut et conservent quelque chose de qui les manipula; vagues photographies, médiocres ou tremblées, où s'est imprimée la trace d'un temps précaire; maladresses du verbe ou recours aux lieux communs des conversations qui en disent long sur des subjectivités enfouies. La psychanalyse, surtout lacanienne, a rendu le texte plus attentif aux mots, que ce soit de façon soucieuse des expressions de l'autre […] ou dans l'écho ludique qu'on peut en donner. […] C'est en situation désormais qu'on fait entendre leur agressive faiblesse, leur maladresse sournoise (Laurent Mauvignier, Hélène Lenoir, Gisèle Fournier[103]…).

Pour Dominique Viart, le souci du détail et la focalisation sur l'objet sont donc bien en lien direct avec le problème de l'expression de la subjectivité. La narration se transforme en «enquête » quand elle s'attache aux détails communs pour leur donner un sens plus lourd, plus profond, qui relaie la narration. Ces détails, pour lui, relèvent d'un attachement au mot, et au sens qu'il porte, ainsi qu'à la situation racontée : ils permettent de les assister, de les rendre plus consistants et plus évocateurs. Dans nos œuvres, cet effet de convergence sur les détails est effectivement remarquable. Nous remarquons d'abord que chez Mauvignier, la narration s'arrête parfois sur un objet pour ne se concentrer que sur celui-ci. Nous pouvons par exemple citer un passage pendant lequel Tana, en même temps qu'elle pense, décrit sa cigarette et l'acte de fumer[104]. Aussi la chute de la cendre accompagne-t-elle avec précision sa pensée. L'action de fumer est ici totalement entremêlée à la réflexion de la jeune femme : « En renversant la cendre de ma paume dans le lavabo […], en regardant l'eau grise qui courait

---

[102] Dominique Viart, « Ecrire avec le soupçon -enjeux du roman contemporain- », *Le roman français contemporain*, étude commandée par le Ministère des Affaires Etrangères pour « la petite bibliothèque ».
[103] *Ibid.*, p.142.
[104] Mauvignier, *op.cit.*, p.317.

vers le siphon, je me suis dit, tiens, c'est seulement maintenant que Tonino me téléphone[105] ». Dans cet extrait, nous pouvons voir que la dernière proposition, qui relate la pensée directe de Tana, est juxtaposée à celles qui décrivent la cendre dans l'eau : il y a donc bien une fusion (même grammaticale, puisque la phrase elle-même, en juxtaposant ces propositions, est signifiante) entre la pensée et l'objet. De la même façon, nous pouvons citer la scène entre Geoff et Elsie pendant laquelle Elsie cuisine des scones[106]. Cette scène est au futur afin de mettre en exergue tout sa prévisibilité et donc également sa banalité. Dans ce passage, la discussion qu'ont les deux personnages sur les liens de Geoff avec ses frères est entièrement contenue dans le temps de la préparation des scones. Il s'agit en fait pour Mauvignier de « circonscrire la scène dans le temps de la recette [107]», comme pour cadrer la scène, l'enfermer dans un acte quotidien, en utilisant la simultanéité entre la discussion importante et la recette prosaïque. On voit donc bien ici avec quelle rigueur Mauvignier décrit certains objets communs pour les mêler aux pensées des personnages. Il affirme d'ailleurs à propos de ses personnages qu'« ils se débattent dans des structures rigides, aliénantes[108] », c'est-à-dire que les objets délimitent la pensée des personnages, ils sont prisonniers de cet attachement à l'objet. Le détail prend alors tellement d'importance qu'il aliène le personnage, mais aussi le récit.

Mais certains objets, en plus d'être très présents dans la narration, sont réellement porteurs de sens, à tel point qu'ils semblent incarner l'événement et son onde de choc. Dans *Falling Man,* on pense à la mallette que Keith porte sur lui en sortant de la tour Nord, et qui ne lui appartient pas. Cette mallette n'est pas anodine dans le récit. En sortant de la tour nord, Keith ne remarque pas tout de suite qu'il porte une mallette dans sa main, mallette dont il n'est pas le propriétaire. Une fois rentré chez lui, le récit nous rapporte un véritable face-à-face avec cet objet : Keith semble l'affronter comme un morceau de l'événement qu'il aurait rapporté chez lui. Il tente d'abord de savoir pourquoi cette mallette est chez lui, la fixant, puis il se décide à l'ouvrir et observe chacun des objets qu'elle contient avec une beaucoup de précision[109]. Cette mallette, par la suite, le poussera à rencontrer Florence, celle qui partage avec lui la détresse post-traumatique du 11 septembre. Quand Keith la rapporte à Florence, il envisage d'ailleurs pendant un instant de s'en défaire et de fuir : « il eut envie de lancer la mallette dans le

---

[105] Ibid., p.319.
[106] *Ibid.*, p. 214.
[107] Jérôme Diacre, « Variation, variante, version, à propos de Dans la foule de Laurent Mauvignier », *Laura*, numéro 3, mars-octobre 2007, cahier 3/7.
[108] *Ibid.*
[109] DeLillo, *op.cit.*, p.46.

réservoir et de rentrer chez lui[110] ». La volonté qu'a Keith de se débarrasser de cet objet le ramenant inévitablement dans le chaos des tours nous donne l'impression que c'est un objet maudit qu'il ne faut pas avoir en sa possession. Dans *Dans la Foule*, les objets qui rappellent l'événement sont les verres et la nappe que Tana et Francesco ont reçus en cadeau de mariage. En effet, Tana, dans un monologue intérieur, détaille ces cadeaux et l'insistance de sa mère pour les ranger dans son buffet[111]. Ce détail n'aurait pas fait sens s'il ne surgissait pas à nouveau dans la narration lorsque Jeff et Tonino sont invités à déjeuner chez Tana. En effet, à table, Jeff observe la terreur de Tana face à son verre à vin, « un simple verre à vin[112] ». Or le lecteur se souvient immédiatement de ces verres, et comprend pourquoi Tana réagit avec effroi lorsqu'elle les voit à table alors qu'elle souhaitait ne jamais les revoir. Jeff, n'ayant pas ces informations, suit avec interrogation la réaction disproportionnée de Tana : « Quelque chose vient d'avoir lieu, ici, tout de suite. Quelque chose qui avait commencé par ce frôlement de la main sur la nappe[113]. ». De simples objets deviennent ici un véritable déclencheur de souffrance pour Tana dont la découverte pourrait nous rappeler celle de Thyeste découvrant, à la fin du banquet offert par Atrée, qu'il a mangé ses propres enfants au cours du repas. Il y a de cette cruauté dans la scène du roman de Mauvignier, et de cette haine dans le sentiment qu'a Tana envers la maladresse de sa mère. La nappe, d'ailleurs, semble être un objet aussi maudit que la mallette dans le roman de DeLillo ; c'est pourquoi Tana s'en débarrasse en l'offrant à Jeff. « Cette nappe[114], » comme le répète Jeff, est pour lui le pire des dons, comme il le formule lui-même : « parce que pour moi il y aurait toujours ce poids, cette amertume liée à cette présence derrière l'histoire de ce pauvre bout de tissu[115] ». On comprend ici que « ce bout de tissu » est en fait tout sauf « un bout de tissu » : il est l'incarnation du pire, de la mort de Francesco, des cadavres sur les gradins, de la vie brisée de Tana, et c'est pour cela que personne ne souhaite posséder cette nappe aux allures de linceul, dont Jeff se débarrasse d'ailleurs à son tour.

Mais outre cet effet de convergence, de focalisation sur certains objets, nous remarquons un autre effet, qui est cette fois-ci discordant. En effet, la césure du Moi se répercute dans la perception des détails, et crée une discordance entre l'objet et le monde dans lequel le personnage vit depuis l'événement. Dans *Falling Man*, cette discordance peut être

---

[110] *Ibid.*, p.66.
[111] Mauvignier, *op.cit.,* p.328.
[112] *Ibid.*, p.348.
[113] *Ibid.*, p.349.
[114] *Ibid.*, p.366.
[115] *Ibid.*, p.367.

observée par exemple lorsque Lianne rencontre pour la deuxième fois l'homme qui tombe. Alors que celui-ci s'apprête à faire une nouvelle performance en se jetant dans le vide, le temps paraît être en suspens. Dans la cour de l'école de la rue où s'est arrêtée Lianne, un enfant joue au ballon, et Lianne a alors le sentiment que « le bruit n'appartenait pas au moment[116] ». Il y a donc ici un décalage entre un son et l'instant pendant lequel il est perçu. Nous retrouvons ce même effet cette fois-ci dans *Dans la Foule*, lorsque Tana et Jeff se couchent à l'hôtel. L'attention est alors porté sur le bruit du drap qui se froisse, « ce froissement inattendu du drap, vertigineux, ce bruit qu'on entend presque trop[117] ». Encore une fois, nous notons un décalage entre le bruit à peine audible du drap et le vacarme qu'il semble créer dans la chambre silencieuse. Le bruit, à peine perceptible, devient alors assourdissant. Il est intolérable, car il vient rompre le silence de l'indicible, et la banalité d'un drap qui se froisse est en décalage total avec la « non-banalité » de la situation (Tana se couche à côté de Jeff dans sa chambre de voyage de noces, et l'homme avec qui elle devrait dormir est mort). Par ailleurs, cet effet de discordance du quotidien est encore une fois symbolisé dans *Falling Man* par les personnes atteintes de la maladie d'Alzheimer. Lors d'un atelier d'écriture, Benny T. explique qu'il n'arrive pas, certains jours, à se convaincre que son pantalon est bien mis, ou même qu'il soit à lui[118]. Curtis B. est d'ailleurs pris de ce même malaise avec sa montre. Il raconte en effet qu'elle ne veut pas toujours aller sur son bras : « Mais la main droite n'arrivait apparemment pas à trouver son chemin jusqu'au poignet gauche. Il y avait un trou dans l'espace, ou un décalage visuel, une faille dans son champ de vision, et il lui fallait un certain temps pour faire le lien de la main au poignet, l'extrémité de la patte dans la boucle[119] ». Nous percevons donc, à travers la pathologie, un sentiment de disconvenance, une discordance au cœur de la normalité, une défaillance de la réalité et du quotidien.

Enfin, cette obsession de l'objet, et le sentiment d'étrangeté qu'elle dégage, permet de mettre en exergue l'absurdité du monde tel que l'événement l'a laissé aux yeux de l'individu. En effet, tout comme le langage, la focalisation sur l'objet est un moyen de témoigner de l'absurdité du réel après l'événement. Ici, l'objet est toujours perçu de façon subjective et nous permet de comprendre à quel point les personnages ne sont plus en harmonie avec le quotidien tel qu'ils le connaissaient avant que l'événement ne vienne créer en eux une brisure

---

[116] DeLillo, *op.cit.*, p.196.
[117] Mauvignier, *op.cit.*, p.241.
[118] DeLillo, *op.cit.*, p.118.
[119] *Ibid.*, p.118-119.

irréversible. La discordance évoquée est celle qui existe entre un monde que les personnages savent dépourvu de sens et un quotidien inaliénable qui poursuit impunément son cours. Pour Amir, le mentor de Hammad dans *Falling Man*, le quotidien est une donnée à bannir, parce que l'événement (ou pour lui, le déclenchement de celui-ci) est la seule donnée viable : « Les gens qu'il regardait, ils devraient avoir honte de leur attachement à la vie, à promener leurs chiens. Penses-y, les chiens qui grattent la terre, le sifflotement des tourniquets d'arrosage. […] Ces gens, dans ce qu'ils trouvent si précieux, nous ne voyons qu'un espace vide[120]. ». Dans ce passage, Amir met en exergue toute la vanité et l'absurdité du quotidien, et surtout la trivialité de la vie des gens, ridiculisée par l'insistance sur leurs chiens ou leurs outils de jardinage. De la même façon, Tana, dans *Dans la Foule*, montre tout le dérisoire qu'ont les objets du quotidien : « *Le dérisoire des objets*, je le sais aussi, ça. Et celui des graines à planter dans notre jardinet. Les objets neufs. Les photos à peine tirées d'un mariage déjà vieux, mort, ruiné[121]. ». Car finalement, les objets sont plus porteurs de non-sens que de sens : ils ne sont qu'un indice de plus de la brisure qui habite les personnages, et du malaise que l'événement a fait naître. Comme le formule Tana, « il n'y a plus d'évidence, plus aucune[122] », et les objets, plutôt que de rassurer les personnages par leur familiarité, les inquiètent car ils sont en discordance avec le monde tel qu'ils le voient désormais. Enfin, pour résumer cela, nous pouvons penser à Keith qui, suite au passage de la femme à cheval, se dit que « c'était quelque chose qui appartenait à un autre paysage, quelque chose d'inséré, une évocation qui ressembla un bref instant à une image à demi-perçue et seulement à demi-validée par la perception, quand le témoin se demande ce qui est arrivé à la signification des choses, à l'arbre, à la rue, à la pierre, au vent, ces mots simples perdus dans la pluie de cendre[123]. ».

La perception du monde est donc atteinte, et le personnage finit par se demander quel est le sens de chaque chose, avant de comprendre que plus rien n'a de sens. Claude Romano confirme que l'événement, en surgissant, « abolit » le monde tel qu'il existait avant lui en lui retirant son sens : « Non pas que l'ancien monde, comme tel, disparaisse entièrement ; mais c'est son sens qui apparaît si radicalement modifié, le tout des projets et des finalités qui l'habitaient et qui lui conféraient sa structure signifiante qui se révèle à ce point altéré, que ce n'est plus, à proprement parlé, le *même* monde : l'événement, en survenant, rend le monde

---

[120] *Ibid.*, p.215.
[121] Mauvignier, *op.cit.*, p.164.
[122] *Ibid.*, p.323.
[123] DeLillo, *op.cit.*, p.128.

ancien insignifiant, puisqu'il n'est plus compréhensible à l'aune de son contexte ; insignifiant, le monde perd alors le trait phénoménologique fondamental qui le détermine justement comme contexte : sa signifiance –il s'abolit en tant que tel[124] ». L'attention portée aux détails est donc un moyen d'arriver au constat que le monde, en perdant son sens, a perdu sa cohérence.

L'exploration de l'individu au moyen de la fiction nous permet donc d'observer à nouveau toute l'absurdité que l'événement a apportée avec lui. Si l'évocation difficile voire impossible de l'événement révèle une perte de sens, l'expression de l'intime débouche sur le même constat : celui d'un questionnement, d'une incertitude, d'un sentiment que « quelque chose » a changé. L'individu n'est donc plus vraiment maître de lui-même, ou de sa perception : il est vulnérable, perdu et exclu. Et si l'événement a percuté les personnages de plein fouet, ceux-ci ont pourtant le sentiment d'être loin de cette « chose » indéfinissable. Dans *Falling Man* quand Lianne marche avec Justin au milieu de la foule, elle est toujours perturbée par le souvenir de l'attentat. La blessure que celui-ci a générée en elle n'est pas réparable. Cependant, trois ans après l'attaque qui a manqué de tuer Keith, il est écrit qu' « Elle se sentait loin de l'événement alors même qu'il la talonnait[125] ». De la même façon, dans *Dans la Foule*, alors que Gabriel est dans un restaurant avec les autres personnages à la sortie du stade, il affirme : « Nous voudrions comprendre, malgré cette certitude que le temps ne nous ait pas donné de saisir l'événement ni même pourquoi nous sommes ici tous les six[126]… ». Si les personnages se sentent loin du monde et des autres, il s'avère donc qu'ils se sentent également loin de l'événement, tout simplement parce qu'ils ne peuvent pas le saisir. Dans son étude sur le réel dans la fiction, Pierre Jourde remarque d'ailleurs que « le réel, ce ne serait pas ce que je vois, mais cet événement dont je comprends avoir été exclu[127] ». L'exclusion est donc déjà présente au cœur de l'événement, et sa victime n'a pas non plus véritablement accès à lui.

Mais derrière l'entreprise des auteurs d'écrire l'événement, derrière l'acte de lecture des lecteurs, et aussi derrière l'ébranlement des individus fictifs, il existe une volonté de comprendre l'événement, de le maîtriser, de le surpasser, de le couvrir de sens. L'auteur, le lecteur, et – sur le plan fictif – les personnages, entrent donc avant tout dans une quête de sens

---

[124] Romano, *op.cit.,* p.55.
[125] DeLillo, *op.cit.*, p.219.
[126] Mauvignier, *op.cit.*, p.153.
[127] Pierre Jourde, « Le réel est comme irréel », *Littérature et authenticité ; Le réel, le neutre, la fiction*, L'Harmattan, Paris, 2001, p.41.

à visée salvatrice, une quête qui pourrait les sortir du silence et de la souffrance que l'événement apporte avec lui, qui pourrait répondre aux questions soulevées par l'incompréhensible, et dont les réponses semblent être la solution à un malaise qui n'est autre qu'un vertige du non-sens : l'homme doit pouvoir comprendre « ce qu'il s'est passé ».

III. L'EVENEMENT OU LA QUETE DE SENS

« Tout ici est faute, on ne sait pas pourquoi, on ne sait pas de quoi, on ne sait pas envers qui. Quelqu'un, dit-on »
Samuel Beckett, *L'innommable*

L'intérêt de faire intervenir l'individu dans le processus de narration de l'événement est d'écrire une histoire *à propos* de l'événement, qui ne soit pas juste la répétition entêtante et –nous l'avons vu – stérile des faits qui forment, collés bout à bout, l'événement. Raconter l'événement d'un point de vue subjectif, c'est, selon DeLillo, apporter au récit aporique une « contre-narration » de l'événement. Ce concept, développé notamment dans l'essai de l'auteur pour le *Harper's Magazine*[1], nous éclaire sur la richesse du recours fictif : en effet, DeLillo constate que, suite au 11 septembre, la narration se perd dans les ruines au milieu desquelles doit émerger une « contre-narration », une narration salvatrice, positive de l'événement, qui soit capable encore de créer, d'inventer, de dire. L'intérêt des récits contre-narratifs est, toujours selon DeLillo, de nous élever au dessus des cadavres et de l'horreur de la catastrophe, comme pour en avoir une vue distancée, supérieure, dépourvue de souffrance. L'auteur veut faire entendre que pour cent vies perdues arbitrairement, les hommes ont besoin du récit d'une vie sauvée (celle de Keith dans *Falling Man*). La « contre-narration » est donc le moyen de « tisser » par-dessus l'événement un paravent langagier, une protection de l'imagination, et qui va servir à dépasser l'événement, ou du moins dépasser les dégâts qu'il a engendrés (altération de la perception du monde, souffrance…). La fiction relève donc de ce procédé de contre-narration : il s'agit de raconter l'événement par le biais d'une voix subjective et fictive afin de dépasser celui-ci, afin de contrer, par l'imaginaire, la puissance ravageuse d'un événement indomptable.

Ce dépassement de l'événement semble devoir passer par une compréhension de celui-ci. En effet, le processus d'explication est inévitable et quasi-systématique. Dans son essai, Claude Romano s'attache à expliquer le « primat de la compréhension » de l'événement, car la

[1] Don DeLillo, *op.cit.*

compréhension, pour l'advenant, c'est-à-dire pour l'individu, est un caractère fondamental de sa relation avec le monde : « Un monde […] ne lui appartient que pour autant qu'il est capable d'interpréter des faits à la clarté de leur contexte, d'en retracer les causes, de relever leurs filiations, de projeter des fins à la lumière desquelles ce monde lui-même prend tournure et visage[2] ». Il est donc essentiel, à la fois pour l'auteur, le lecteur, et les personnages, d'expliquer l'événement, du moins d'en chercher des origines, des raisons, des coupables.

Or les médias, que nous savons liés à la diffusion de l'événement, ne semblent pas pouvoir se situer dans cette dynamique d'apaisement par l'explication. En effet, ceux-ci, en s'enfermant dans l'immédiateté de la relation de l'événement (il faut en rendre compte en même temps qu'il survient), ne semblent pas avoir la distance nécessaire à cette approche. Romano analyse également l'intervention des médias et il affirme que « l'information ne vise pas à faire comprendre des événements ; si tel était le cas, d'ailleurs, elle n'y parviendrait pas compte tenu des moyens qu'elle met en œuvre[3] ». Les médias sont donc à exclure de cette possibilité d'expliquer l'événement, de l'agrémenter de raisons permettant de se réconcilier en quelque sorte avec le monde. Or le roman, lui, semble avoir une distance supplémentaire qui va lui permettre d'entrer dans une quête de sens. De plus, le recours fictif offre, nous l'avons dit, une plus grande liberté de ton, ce qui permet d'explorer plus librement les pistes du sens : ce sont là les avantages d'une contre-narration qui n'a pour unique but que celui de survivre à l'événement et de réveiller le sens d'un langage ankylosé par le traumatisme.

Nos romans, s'ils entrent bien dans la description de l'événement et s'ils donnent accès à la perception subjective de l'individu, sont également dans la voie d'une quête de sens. Celle-ci passe dans nos œuvres par une volonté de chercher chez l'autre la raison de l'événement : il s'agit de se tourner vers un autre, ou vers un Autre, afin de rendre l'événement explicable, admissible. On observe en effet dans nos œuvres une insistance à vouloir comprendre « ce qu'il s'est passé », notamment en cherchant « quelqu'un » (pour reprendre la citation de Beckett) qui sera capable de répondre d'un événement incompréhensible.

Il nous semble d'abord intéressant de remarquer la présence de figures de coupables dans nos œuvres, qui apparaissent comme un premier groupe vers lequel se tourner dans le cadre d'une quête de sens, puis de noter la remise en question systématique de la religion, l'accusation d'une entité métaphysique, avant de réfléchir à un éventuel « tragique » de l'événement, en

---

[2] Romano, « L'advenant », *op.cit.*, p.84.
[3] *Ibid.*, p.278.

observant les résurgences du tragique dans nos fictions, ce qui nous permettra de nous interroger sur les réels enjeux du récit fictif de l'événement réel.

A. Le coupable parle: figures de Geoff et Hammad

En entrant dans une quête de sens, la narration se tourne systématiquement vers une figure pouvant porter le fardeau d'une culpabilité. Cette démarche est de l'ordre du réflexe et se situe à l'origine de la quête de sens : « à qui la faute ? » se demande-t-on face au spectacle destructeur de l'événement. Il semble donc nécessaire pour l'homme (et nous entendons par ce terme les hommes du plan réel – le lecteur et l'auteur – autant que ceux du plan fictif – les personnages) de trouver un coupable, un autre sur lequel il sera possible de poser la faute. Car pour ces événements purement artificiels, causés par rien d'autres que par des hommes, la recherche d'un coupable (et la question de la faute) semblent en lien très étroit avec la recherche d'une origine de l'événement. Tana, dans *Dans la Foule*, verbalise d'ailleurs ce besoin primaire : « Il y avait cette colère contre tout le monde, contre les Anglais et les Belges. On voulait des coupables et des têtes pour décorer notre furie[4]. ». Il existe donc un besoin d'évacuer la colère générée par le traumatisme de l'événement. Cette évacuation ne semble pas pouvoir se réaliser, dans un premier temps, autrement que la désignation radicale d'un coupable.

Or nous constatons que nos œuvres ne mettent pas cette question à l'écart de la narration. Bien au contraire, elles l'intègrent, la placent au cœur du récit en offrant à ces coupables une voix narrative : ils sont, eux aussi, représentés. Il s'agit de Hammad dans le roman de DeLillo, et de Geoff dans le roman de Mauvignier. Ce point commun nous semble devoir être souligné et analysé, car il n'est pas *a priori* évident. Donner la parole à ces personnages révèle un véritable parti-pris des auteurs. En effet, on note que ces personnages sont dans un rapport différent avec l'événement : plutôt que d'en être les victimes immédiates comme peuvent l'être Keith ou Tana, Hammad et Geoff semblent plutôt être les coupables immédiats du déclenchement de celui-ci. Hammad est un membre actif d'Al-Qaida, que l'on suit jusqu'au moment de la collision de l'avion avec la tour nord du World Trade Center. Un

[4] Mauvignier, *op.cit.*, p.290.

chapitre lui est systématiquement dédié à la fin de chaque partie du roman. Ces passages sont d'ailleurs difficiles à situer, car ils ne semblent pas se plier à l'organisation hiérarchique des parties : ils sont entre les parties, toujours titrées par un nom propre (« Bill Lawton », « Ernst Hechinger » et « David Janiak »), et les chapitres qui sont simplement numérotés (de I à XIV). Nous remarquons également que les passages concentrés sur le personnage de Hammad sont titrés selon le lieu où se trouve ce dernier (« Marienstrasse », « Nokomis », « Dans le corridor de l'Hudson »). On constate donc une démarcation du personnage de Hammad, qui commence sur un plan très formel, et qui n'est que mimétique d'une différence essentielle entre ce personnage et tous les autres. Hammad est isolé dans la narration, comme il est isolé dans la structure du roman. Il n'est pas à traiter comme les autres : il est le coupable, le terroriste. Geoff, dans *Dans la Foule*, est traité également d'une façon particulière. Il apparaît d'une manière plus dispersée dans le roman, et son discours est quasiment toujours mêlé à celui de Jeff ou Gabriel, deux victimes du Heysel. Littéralement, Geoff se trouve « dans la foule », il appartient à cette cacophonie de voix qui précède et succède l'événement tragique. Ce n'est d'ailleurs qu'après l'événement que Geoff s'exprime dans des chapitres qui lui sont entièrement consacrés : c'est à ce moment de la narration qu'il est séparé des autres personnages, et ici aussi, la séparation à lieu sur un plan à la fois formel et sémantique. Cependant, il est important de noter que Geoff disparaît avant l'ellipse narrative de trois ans, quelque temps après l'évènement : il n'a plus de rôle à jouer après cela. Sa présence est très marquée dans les deux premières parties du roman et crée une sorte de tension : nous savons qu'il soutient – presque malgré lui – les Reds, et que ce sont les supporters des Reds qui sont à l'origine du drame. Sa prise de parole permet, dans le premier temps du roman, de rendre tangible la violence alcoolisée qui mènera les supporters à l'impensable. Ce discours anglais est difficilement acceptable par le lecteur qui connaît la suite des évènements, et si Geoff semble être différent de ses frères, il est impossible de ne pas haïr les Anglais qu'il décrit. Nos deux personnages sont donc mis en présence pour incarner la figure du coupable, un coupable auquel la fiction laisse l'occasion de parler, et auquel les lecteurs ont par conséquent accès.

Cependant, il nous semble important de souligner que les événements que nous étudions ne permettent pas de désigner un coupable unique : les dégâts du 11 septembre ou du Heysel ne sont aucunement le fait d'un seul homme. Nos fictions affrontent donc une figure floue, un peu biaisée, d'un coupable qui n'est pas pleinement coupable des morts et des traumatismes générés par l'événement. Ce détail est d'ailleurs évoqué dans le roman de Mauvignier, lorsque vient le moment du procès. Tana pense à la lettre envoyée par la mère de Francesco, et qui

décrit la difficulté d'identifier les hooligans : « Il y a ce spécialiste d'interprétation des images aériennes, on zoome sur les images, d'encore plus près, et l'on voit des gros plans et tout à coup il n'y a plus d'évidence, plus aucune, celui qu'on voyait attraper une barre pour frapper ne fait que s'y accrocher, celui qu'on accusait de frapper trois fois a trois visages différents[5], … ». Il semble donc que la désignation d'un coupable, et la présence de coupables au sein de la narration soulèvent un questionnement autour de la culpabilité, et ne soient pas aussi limpides qu'on pourrait le croire. Nous souhaitons donc nous interroger sur ces figures de coupable, et notamment sur la pertinence et le sens de leurs interventions.

1) Désignation et stigmatisation du coupable

La présence de Geoff et Hammad dans les œuvres étudiées est l'occasion de désigner très facilement un coupable de l'événement afin de rendre celui-ci plus supportable. D'ailleurs, dans *Dans la Foule*, Geoff se désigne directement comme coupable, de façon spontanée et sincère : après le drame du Heysel, il sait qu'on a trouvé (« on » étant principalement les médias) aux hooligans des excuses sociales (un fort taux de chômage en Angleterre, la rigueur du gouvernement Thatcher…) derrière lesquelles il pourrait se cacher afin de s'immuniser de cette étiquette de coupable. Cependant, il est rongé par la culpabilité :

> Je reprendrai une cigarette et il faudra sortir pour ne pas avoir à affronter ma lâcheté – la honte et la disgrâce – ni me dire qu'autour de moi maintenant, c'est le monde que je connaissais qui s'est effondré, et que, si je n'ai rien fait tout seul, et, bien qu'évidemment je pourrai me dire que je n'y suis pour rien dans tout ça, puisque chacun peut toujours se cacher derrière les autres, ce qu'on entendra sur le chômage et le destin, la fatalité, la misère, ou pourrait se cacher encore entre les plis des raisons et des excuses, des statistiques, il faudra bien que je m'avoue que toute ma vie n'aura été que ce mensonge qui me mènera là, les jours cramoisis, le souffle court, complice de ce qui se sera joué et à quoi j'aurai participé à ma façon tiède et molle, c'est-à-dire profondément coupable, délétère, nuisible aux autres et à moi-même. Voilà ce que pour une fois il faudra avoir le courage de se dire. Goeff. Andrewson. Geoffrey Andrewson. Petite ombre au tableau[6].

Geoff éprouve donc une « honte » de ses actes, qu'il a accomplis « mollement », mais pas avec moins de culpabilité. Il se désigne comme étant « complice » et « nuisible », et se dévalorise totalement, jusqu'à s'insulter en parlant de lui à la troisième personne du singulier. Geoff n'hésite donc pas à se désigner coupable du drame du Heysel par une condamnation sans merci. Et si la culpabilité est assumée par Geoff, nous constatons que les autres personnages, ainsi que la narration, contribuent à cette désignation, en donnant leur propre

[5] *Ibid.*, p.323.
[6] *Ibid.*, p.250.

version du coupable. Car dans nos deux romans, ces figures du coupable sont montrées du doigt, et stigmatisées, critiquées et sont parfois victimes d'assimilations rapides et faciles.

Nous remarquons que, dans nos œuvres, la figure du coupable est toujours généralisée, selon un procédé proche de celui du stéréotype décrit dans notre réflexion sur l'altérité. Aussi le coupable paraît-il porter les « stigmates » (les marques) de la culpabilité, ce qui en fait un être reconnaissable entre tous. Dans le roman de Mauvignier, cette désignation « facile » passe par la généralisation. En effet, on perçoit dans *Dans la Foule* une tendance à l'extrapolation qui consiste à croire que tous les Anglais sont des hooligans. Geoff révèle cette tendance à l'exagération quand il décrit le regard que porte Elsie, sa petite amie, sur lui : « comme si j'étais tous les supporters de Liverpool ; comme si les supporters de Liverpool étaient tous les supporters de l'Angleterre ; comme si la lie entière de l'humanité s'était donnez rendez-vous à Bruxelles et que moi, là, assis dans la même pièce qu'elle [Elsie], je sois la preuve de l'incurable engeance de l'humanité[7]… ». Si Geoff est prêt à admettre sa culpabilité, il ne l'est pas pour autant à endosser le fardeau d'une culpabilité générale, universelle. Pourtant, il sent un jugement de ce type dans le regard et l'attitude de sa petite-amie, et il est conscient qu'une généralisation injustifiée a lieu à son égard.

Par ailleurs, nous notons que, dans nos deux romans, les coupables sont reconnaissables par des signes physiques spécifiques. Ces signes sont différents dans chacune de deux fictions. Dans *Falling Man*, la culpabilité semble être trahie par le port de la barbe. Le coupable doit porter une barbe, inévitablement, car les seuls à porter une barbe sont des coupables. Cette considération apparaît au chapitre intitulé « Marienstrasse », où ce que l'on pourrait apparenter à un détail insignifiant – le port de la barbe – se révèle être une obsession (d'ailleurs, il nous semble intéressant de soulever un questionnement auquel il est difficile de trouver une réponse : cette obsession est-elle celle de Hammad, ou bien du narrateur ?). Sur les cinq pages qui constituent ce chapitre, nous relevons six occurrences du terme « barbe[8] », ce qui est assez important. Dans un premier temps, il est dit que les terroristes « se laissaient pousser la barbe », constituant « un va-et-vient constant d'hommes qui se laissaient pousser la barbe ». Un peu plus tard, la narration décrit une scène pendant laquelle Hammad et quelques hommes frappent un autre homme : « Il n'avait pas de barbe, avait observé Hammad, juste avant de le frapper ». Enfin, Hammad pense à « sa barbe, sachant qu'il n'était pas censé la

---

[7] *Ibid.*, p.215-216.
[8] « beards », dans la version originale.

tailler », avant de se dire que « la barbe aurait meilleure allure s'il la taillait[9] ». Cette récurrence souligne d'elle-même la véritable obsession qu'est la barbe dans ce chapitre dédié à Hammad. Et cela est explicable à la lumière des traditions de la religion islamique. En effet, certains Hadiths (les communications orales du prophète Mahomet) affirment que la barbe est obligatoire pour les hommes en Islam : « A'foul louhâ », aurait dit le prophète, c'est-à-dire « laissez pousser vos barbes ». Cette interdiction de se raser est, dans la religion musulmane, le moyen de se dissocier des « associateurs » (c'est-à-dire des polythéistes) qui se laissent pousser, eux, la moustache. L'engagement de Hammad est donc d'ordre religieux, et toute la cellule de Hambourg semble devoir se conformer à cet impératif. Dans « Nokomis », Amir et Hammad se rasent la barbe. Cet acte nous semble devoir être perçu comme un rituel : en se rasant, ils deviennent des occidentaux, et perdent la marque de leur origine. Ce rasage est leur costume, l'assurance d'un anonymat serein. Cette obsession de la barbe semble donc devoir creuser encore plus le fossé qui existe entre Orient et Occident, et de façon très schématique et abusive, entre coupable et victime.

Dans *Dans la Foule*, les hooligans sont également repérés par un accoutrement spécifique, évoqué plusieurs fois dans le récit par différents personnages, ce qui montre une unanimité du regard porté sur le(s) coupable(s). Encore une fois, c'est Geoff qui décrit la première fois le groupe d'Anglais dont il fait partie : « Je n'ai rien dit. Malgré les crânes rasés. Malgré la tête de mort dans le dos, sur le blouson en jean sans manches. Malgré les bombers kaki[10]. ». Cette citation nous apporte des éléments très précis sur la tenue vestimentaire et le physique des Anglais qui accompagnent Geoff. Cette description est retrouvée lorsque Tonino, de retour à Bruxelles trois ans après le drame, s'attend au face à face avec les inculpés: « Tonino tenterait d'apercevoir pour reconnaître à travers les cranes rasés et les visages épais, les cous massifs plantés sur des corps lourds et maladroits, les Bombers et les jeans, les Doc Martens, la panoplie des animaux qui vivent en meute et tuent en meute[11]. ». On retrouve ici, plus de cent pages après la première description, certains détails qui semblent devoir marquer les hooligans d'un sceau indélébile : le jean, le « Bombers », blouson porté à l'origine par les pilotes de chasse, mais aussi le crâne rasé, le contraire de la barbe chez DeLillo. Outre ces marques extérieures, nous devons revenir sur la fin de cette citation pour observer que les coupables sont désignés comme des « animaux qui vivent en meute et tuent en meute ». Cette comparaison très explicite à des animaux sauvages et agressifs constitue une autre modalité de

---

[9] DeLillo, *op.cit.*, ces six occurrences sont présentes de la page 99 à la page 105.
[10] Mauvignier, *op.cit.*, p.64.
[11] *Ibid.*, p.269.

la désignation des coupables : les coupables sont – selon le regard porté sur eux dans nos romans – porteurs d'une certaine animalité. Ils sont en cela dégradés, déchus de leur statut d'être humain. En effet, les supporters de Liverpool ont été, dans la réalité, surnommé les « animaux » après le drame du Heysel, et pendant tout le procès : dans son ouvrage sur la violence dans le football, Govaert évoque le pénible procès qui est agrémenté de cafouillages et pendant lequel on parle des « Reds animals[12] ». Ce détail est d'ailleurs retrouvé dans la fiction, lorsque Tana dit qu' « Un matin, l'Italie entière a retrouvé sa colère d'il y avait trois ans et demi, parce que tout le monde l'a dit, oui, les *animaux* vont être acquittés[13] ». Cette désignation est donc devenue un surnom désignant les coupables, et les rassemblant tous. Cette dégradation est également remarquable dans *Falling Man* à propos de Hammad, notamment lorsqu'il est question de sa sexualité. Dans « Marienstrasse », la narration évoque ses rapports sexuels avec Leyla en des termes crus : « Sa petite-amie s'accrochait à lui et ils esquintaient le lit de camp[14] ». Cette phrase évoque une sexualité primitive, éloignées des ébats subtils et complexes de Lianne et Keith à Manhattan. Soudain, l'acte sexuel est réduit à deux actions simples, et au dommage d'un meuble. Il existe une agressivité et une animalité implicite dans le terme « esquinter » qui sont tout aussi présentes en anglais avec le verbe « to do damage ». Encore une fois, il est difficile de savoir si cette phrase relève de la pensée indirecte de Hammad ou du commentaire d'un narrateur portant un jugement sévère sur Hammad. De la même façon, nous relevons une dégradation et un décalage entre sacré et trivial dans la phrase suivante : « Une nuit, très tard, il lui fallut [à Hammad] enjamber la silhouette prosternée d'un frère en prière en allant aux toilettes pour se branler[15] ». Ici, la vulgarité du propos est évidente : deux plans très différents (sacré et trivial) cohabitent dans la même phrase avec un lien de but : Hammad dépasse un homme en prière (sacré) pour se livrer à l'onanisme (trivial – d'autant plus que le terme employé est vulgaire, autant en français qu'en anglais[16]). Hammad est donc dégradé jusque dans sa conviction la plus profonde : la religion. Geoff et Hammad semblent donc condamnés à une réduction identitaire dégradante : ils ne sont que « des crânes rasés », ou « des barbus », des animaux.

Enfin, par une telle désignation du coupable, les narrations semblent faire passer les coupables pour l'Autre absolu, pour revenir à notre précédente réflexion, le modèle du

---

[12] Govaert, « Le procès », *op.cit.*, p.87.
[13] Mauvignier, *op.cit.*, p.319.
[14] DeLillo, *op.cit.,* p.103 ; Version originale: « They did damage to the cot», *op.cit.*, p.82.
[15] *Ibid.*, p.101.
[16] « to jerk off » en anglais est tout aussi familier (version originale, *op.cit.*, p.80).

barbare, l'être le plus éloigné de « moi ». Dans *Dans la Foule*, nous pouvons nous souvenir du dégout de Tonino lorsqu'il se retrouve face aux Anglais à Bruxelles, trois ans après le drame. Il décrit leur arrogance de vouloir dire « nous sommes comme vous », alors qu'ils constituent pour lui l'antagonisme de ce qu'il pense être. On peut relever sa colère lorsqu'il affronte ces « animaux » : « Ah oui cette rage qui bouillonnait et les larmes qui auraient coulé s'il n'y avait pas eu cette stupéfaction qui retenait Tonino figé[17]… ». Le sentiment d'altérité est donc ici démultiplié, et le coupable apparaît comme l'autre par excellence.

Dans *Falling Man,* l'autre absolu est bien l'homme de l'Islam, peu importe sa nationalité précise. Le coupable est le terroriste, celui qui vient de loin, d'une terre inconnue, a « newfoundland[18] », qui vient sur les terres américaines pour tuer. Et nous remarquons que cette description définit autant les terroristes d'Al-Qaïda que Martin, qui nous semble étonnement confondu avec la figure du coupable. Nous avons déjà établi un lien entre Martin et la figure de l'étranger, et il nous semble qu'il faille également l'établir entre Martin et la figure du coupable. Le premier indice de cette affirmation est un indice extérieur que nous avons décrit précédemment : Martin porte une barbe. Il est le seul personnage occidental à avoir cette particularité. Au septième chapitre, Lianne et Nina se moquent de ce détail[19], mais sans établir de lien avec le terrorisme. En revanche, cela est fait plus tard dans la narration. Après le décès de Nina, trois ans après l'effondrement des tours jumelles, Lianne se demande – à l'occasion d'une rencontre avec Martin – pourquoi elle est toujours en contact avec ce dernier : Elle le décrit d'abord, lui et sa barbe, puis se dit que « les arguments en sa défaveur, n'étaient pas minces[20] ». C'est que Lianne, après réflexion, identifie « une forme de culpabilité par association, celle de Martin, quand les tours étaient tombées[21] ». Cette « culpabilité par association » est liée en fait au passé de Martin, évoqué dans la deuxième partie du roman intitulée « Ernst Hechinger » et dans laquelle le lecteur en apprend plus sur Martin Ridnour, un marchand international d'œuvres d'art (volées ?) aux activités mystérieuses. On y apprend aussi qu'il a appartenu à la Kommun Un, un groupe de réaction contre l'état fasciste allemand, donc l'action est résumé en ces termes par Nina : « d'abord ils ont jeté des œufs. Et puis ils ont fait exploser des bombes[22] ». Cette affirmation ne permet plus de doute : Martin est un terroriste. D'ailleurs, dans cette même partie, Nina se souvient

---

[17] Mauvignier, *op.cit.*, p.272.
[18] *Cf.* II.B.1) obsession de l'étranger.
[19] DeLillo, *op.cit.*, p.141-142.
[20] *Ibid.*, p.232.
[21] *Ibid.*
[22] *Ibid.,* p.178.

d'une affiche dans l'appartement de Martin à Berlin, un avis de recherche sur lequel elle se souvient avoir vu « Dix neufs noms avec les visages[23]». Or, cette indication rappelle immédiatement aux personnages autant qu'au lecteur que les terroristes du onze septembre étaient également au nombre de dix neuf. D'ailleurs Nina établit explicitement une comparaison entre ces deux groupes terroristes en parlant de Martin : « Il pense que ces gens, les djihadistes, il pense qu'ils ont quelque chose en commun avec les extrémistes des années soixante et soixante dix[24] ». Le parallèle est donc clairement établi entre Martin et les terroristes d'Al-Qaïda. Cependant, si la narration semble vouloir faire de Martin une figure « en pointillés » du coupable, cela est nuancé : « Peut-être était-il un terroriste mais il était l'un des nôtres, pensa-t-elle, et cette pensée la glaça, lui fit honte – l'un des nôtres, ce qui signifiait sans Dieu, occidental, blanc[25] ». Cette réflexion de Lianne nous ramène au profil du xenos déjà évoqué. Martin a des traits de terroriste, de coupable, mais Lianne se refuse à l'assimiler complètement parce qu'il est blanc et ne vénère pas Allah. Si Martin est donc parfois impliqué comme potentiel coupable, il ne représente pas « l'autre absolu », contrairement aux étrangers (notamment d'origine arabe), même les plus innocents (nous pensons ici à la voisine, Elena).

Nous observons donc dans nos œuvres la désignation arbitraire du coupable : le coupable est *ainsi*, figé dans des codes de représentation à la frontière du poncif, et il est emprisonné dans ce statut radical et haineux. Cependant, cette vision est à nuancer car la figure du coupable – nous l'avons dit au début de cette réflexion – n'est pas aussi simple et ne s'arrête pas à cette pure dénonciation.

2) Une culpabilité en demi-teinte

Il existe une confusion sur la figure du coupable qui a trait à la figure collective devant laquelle sont placés Geoff et Hammad. Car ces personnages isolés semblent devoir, dans la narration, porter la culpabilité d'un groupe entier : les hooligans pour Geoff et les terroristes pour Hammad. Ils sont indissociables du groupe auquel ils appartiennent, et pourtant ils sont représentés seuls dans le discours. Il nous semble donc qu'il faille apporter une nuance à la désignation radicale du coupable, et Geoff et Hammad semblent également avoir été choisis pour apporter cette nuance à une vision extrême du coupable.

---

[23] Ibid.
[24] *Ibid.,* p.179.
[25] *Ibid.*, p.236.

La figure du coupable est complexe en ce qu'elle ne se limite pas aux personnages *in praesentia* dans nos romans. Geoff et Hammad ne sont pas entièrement coupables des événements produits, et il existe derrière eux d'autres figures de coupable, moins saisissables car n'accédant pas au discours, mais tout aussi crédibles, si ce n'est plus. Dans le roman de Mauvignier, la culpabilité est liée par Geoff à deux autres facteurs : les médias et l'alcool. Geoff dénonce d'abord les médias qui donnent une image terrifiante des anglais : « On se disait que les Italiens étaient mieux reçus que nous, parce que les gens n'imaginaient pas des choses monstrueuses sur eux. Les gens ont peur de nous. C'est à cause de la télévision. Ils nous prennent pour des gars de Manchester-United, et voilà la publicité que ça nous fait. Ils nous prennent pour ce que nous ne sommes pas[26]. ». De ce passage, nous pouvons relever la locution présentative « c'est à cause de » qui installe une culpabilité immédiate des médias : si les hooligans sont coupables du drame du Heysel, les médias sont coupables d'avoir caricaturé ceux-ci avant même que le moindre acte de vandalisme ait été commis, engendrant la peur et la confusion chez les gens. Les médias ne sont donc pas sans lien avec la culpabilité des Anglais.

Geoff accuse également l'alcool, ou du moins l'abus d'alcool, présenté tout au long du roman comme un des facteurs ayant conduit les anglais à déclencher l'événement. Avant le match, Geoff décrit l'errance de son groupe dans Bruxelles, en insistant sur leur consommation très importante de bière[27].Cette consommation a pour effet de les désinhiber progressivement, et de rendre leur attitude de plus en plus irrespectueuse. Plus tard dans la narration, les Anglais sont à un état d'ivresse plus avancé. Geoff décrit alors « la liberté et la force que donnent la bière[28] ». C'est dans cet état de « liberté », qui n'est qu'un simulacre de liberté, que les anglais entrent dans le stade. L'alcool les a donc mis dans un état second dans lequel ces personnages ne semblent plus pouvoir pleinement répondre de leurs actes. Geoff décrit d'ailleurs après l'événement l'état physique moyen dans lequel il est en se rendant à la gare le lendemain du drame, « cette gueule de bois et la mauvaise haleine dans la bouche pour accompagner le balancement du train et des rails[29] ». L'alcool a donc sa part de culpabilité, comme le confirme Jeff en pensant, quelques heures après la mort de Francesco, que « c'est à cause de l'alcool que tout paraît aussi étrange et vide[30]». L'alcool est donc responsable d'avoir poussé

---

[26] Mauvignier, *op.cit.*, p.59-60.
[27] *Ibid.,* p.52.
[28] *Ibid.*, p.73.
[29] *Ibid.,* p.174.
[30] *Ibid.*, p.209.

dans un état-limite les coupables de l'événement, et en cela, la culpabilité des Anglais est remise en cause : ils n'étaient pas eux même.

Mais ces relais de la culpabilité présents dans *Dans la Foule* ne semblent pas pouvoir assumer de façon crédible une quelconque responsabilité. Il existe bien, dans nos œuvres, d'autres coupables, et même de véritables doublons des personnages de Geoff et Hammad : il s'agit de Doug et Amir. Ces deux personnages sont des aînés pour lesquels Geoff et Hammad ont une admiration confuse. Et si ces personnages ne sont pas représentés par le discours dans nos deux œuvres, ils constituent pourtant une solide figure de coupable. Amir, dans *Falling Man*, est le responsable de la cellule de Hambourg. Il est décrit par Hammad qui semble être à la fois impressionné et effrayé par ce personnage décrit comme « un petit homme nerveux[31]». Le discours de cet homme est présenté comme radical, nourri d'antisémitisme et d'antiaméricanisme. Pour Hammad, il est celui qui « donnait un sens aux choses, qui resserrait les choses[32]». Il est le chef de file du groupe de terroristes sur lequel il a une autorité incontestée. Et si Hammad l'admire, nous notons qu'Amir persécute verbalement celui-ci : il intervient auprès de lui comme un censeur dont les paroles ne doivent pas être mises en doute. Dans « Marienstrasse », après avoir condamné la relation d'Hammad avec Leyla, toute l'agressivité et la méchanceté de cet homme apparaît : « Quand il lui eut jeté ces paroles au visage, Amir ajouta des sarcasmes. *Je te parle chinois ? Je bégaie ? Mes lèvres remuent mais les mots ne sortent pas*[33] *? »*. L'agressivité d'Amir est donc tangible, et en fait un personnage mauvais. Amir, s'il est le supérieur hiérarchique d'Hammad, est également supérieur à lui dans la culpabilité : il est d'autant plus coupable qu'il est le relais entre Hammad et les ordres d'Al-Qaïda, et qu'il est moralement mauvais et condescendant. Amir est une figure d'autorité, mais aussi d'agressivité, de haine et de racisme, et il est celui qui pilote l'avion dans lequel Hammad ne fait que surveiller les passagers : il est donc au-dessus de celui-ci, qui apparaît finalement plutôt comme un pion que comme un réel acteur de l'attentat. Amir semble donc être encore plus en adéquation avec la figure du coupable.

Dans *Dans la Foule*, c'est Doug qui représente cet autre coupable. Il est l'aîné des trois frères Andrewson. Egalement agressif et violent, il est craint par ses propres parents, et incarne comme Amir une figure d'autorité. Son agressivité est décrite avant le match par son petit frère, Geoff : « Alors que Doug, pâle, lèvres mordues, avait fermé le poing et que, de la pointe

---

[31] DeLillo, *op.cit.*, p.100.
[32] *Ibid.,* p.101.
[33] *Ibid.*, p.104.

de la chaussure, il s'était mis à écraser une cigarette à peine allumée, avec un acharnement particulier, comme s'il se battait contre elle et qu'il était décidé à la réduire en bouillie[34] ». Dans ce passage, nombreuses sont les occurrences dénotant l'agressivité de Doug : ses dents mordent ses lèvres, son poing est serré, et en écrasant sa cigarette, il semble à Geoff qu'il s'acharne comme dans un duel. Cette simple description nous permet de voir à quel point Doug suinte l'agressivité et à quel point Geoff redoute son frère. De plus, Geoff fait référence plusieurs fois au tatouage qu'a son frère sur l'avant-bras, un couteau dont la lame est dessinée dans la paume de la main. Enfin, la violence de ce personnage est totalement explicitée lorsque Geoff se souvient d'une discussion qu'il a surprise entre ses parents, et pendant laquelle son père décrit Doug comme un monstre ayant agressé un sans-abri dans la rue. La description de cette scène[35] révèle toute la cruauté d'un personnage belliqueux et foncièrement mauvais qui suscite la crainte chez les Andrewson : « La peur était partout chez nous, et Doug en jouissait sans même vraiment le savoir[36] », affirme Geoff. Dans un entretien avec Jean Laurenti à la librairie Mollat[37], Mauvignier explique pourquoi il a choisi de faire parler Geoff plutôt que Doug. Il ne voulait pas entrer dans le cliché du hooligan en décrivant un personnage noir et indéfendable, car s'il avait procédé ainsi, l'intervention d'un tel personnage aurait eu l'air d'une justification, ce qui n'intéressait pas l'auteur. Si Doug est pour Mauvignier « le vrai méchant », il lui semblait plus intéressant de faire un intervenir un personnage plus nuancé comme Geoff, qui ne soit pas tout à fait dans l'action. Geoff n'est pas crédible dans son rôle de coupable, car il n'a pas l'étoffe ni le radicalisme d'un « vrai coupable », tout comme Amir dans le roman de DeLillo. Nos deux personnages évoluent donc sous la tutelle de deux ainés bien plus coupables mais qui échappent à la narration, qui restent très secondaires.

Et si la culpabilité de Geoff et Hammad est nuancée par la présence discrète de ces deux figures, nous notons qu'elle est également mise en doute par la personnalité même de ces personnages. Ces personnages semblent en effet porter au début de la fiction le masque du coupable, mais ce masque s'effrite à mesure que la narration avance. Geoff, chez Mauvignier, nous laisse quelques doutes sur sa culpabilité à travers le champ lexical du mensonge. En effet, dès le début du roman, Geoff avoue jouer un jeu avec ses frères afin d'être mieux

---

[34] Mauvignier, *op.cit.*, p.74.
[35] *Ibid.*, p.184.
[36] *Ibid.*, p.185.
[37] Jean Laurenti, « Entretien avec Jean Laurenti », réalisé à la librairie Mollat le 19 octobre 2006.

accepté dans la fratrie. Aussi dit-il : « J'ai menti à ma manière, me réjouissant faussement et me promettant en secret de trouver dans mes mensonges de quoi me consoler et me rassurer. Parce qu'en vrai, j'ai pensé que ce jour-là je n'avais pas envie de quitter Liverpool[38] ». Geoff n'a donc pas envie de se rendre à un match pour lequel il n'a aucune curiosité. Il joue donc un rôle pendant tout le voyage, afin d'être mieux intégré et apprécié : « cette fois-ci, je voulais m'oublier totalement et être avec eux, être comme eux[39] ». Il existe donc chez Geoff, mais également chez Hammad une profonde volonté d'intégration qui semble être en lien avec leur présence en tant que coupable. Ils sont tous les deux face à un groupe auquel ils souhaitent appartenir, et c'est ce désir d'intégration qui les pousse à intégrer une unité collective coupable. Geoff est « le mouton noir » de la famille Andrewson : son père et ses frères sont de grands amateurs de football, et sa mère n'a aucunement la parole dans la cellule familiale, ce qui fait de lui, avec son intérêt pour la poésie et le calme, un étranger dans sa propre famille. Et si son père lui a donné le nom d'un joueur de football, il nous semble assez révélateur que ce nom soit celui d'un joueur blessé, surnommé « *le rampant*, l'infirme[40] », un éternel remplaçant : Geoff semble en adéquation totale avec ce joueur infirme. Cette exclusion familiale justifie en partie la présence (forcée) de Geoff dans les gradins du Heysel : c'est le moyen pour lui de se rapprocher de « [ses] frères si lointains dans l'air même qu' [il] partageait avec eux[41] ».

Ce sentiment d'exclusion est le même pour Hammad dans *Falling Man*, qui est également en retrait par rapports à ses frères, mais spirituels cette fois-ci. Nous notons d'abord dans l'obsession de la barbe analysée plus tôt une volonté profonde de s'intégrer aux membres de la cellule et de leur ressembler. De plus, Amir semble avoir repéré ce désir chez Hammad, puisqu'il lui demande « Quelle différence y a-t-il entre toi et tous ceux qui n'appartiennent pas à notre sphère[42] ?», cherchant ainsi à l'exclure encore plus. Le but de Hammad est, au-delà d'un dessein religieux, d'appartenir à une communauté. Frères de foi, frères de sang, nos deux coupables ne semblent donc pas placer leurs actes au-dessus de ces idéaux familiaux. Nous ne pouvons donc pas affirmer que Geoff et Hammad représentent la figure incarnée du coupable de l'événement, car il est évident que nos romans trahissent chez eux une certaine sensibilité en inadéquation avec la figure du coupable. Geoff et Hammad ne sont-ils pas, dans une certaine mesure, des victimes ?

---

[38] Mauvignier, *op.cit.,* p.11.
[39] *Ibid.*, p.25.
[40] *Ibid.,* p.13.
[41] *Ibid.*, p.19.
[42] DeLillo, *op.cit.*, p.104.

3) Le coupable, une autre victime ?

Nos auteurs ne donnent pas la parole aux coupables simplement pour générer de la haine ou de la colère. DeLillo, dans un entretien avec Marc Binelli[43], explique que ce qui l'intéresse n'est pas d'écrire un roman politique (Mauvignier n'est pas non plus dans cette optique), mais plutôt de montrer le passage de la vie normale à l'acte de terreur, pour essayer de comprendre la puissance qui fait dériver un personnage vers le mal. Et ce que nous constatons, à propos de Hammad mais également de Geoff, c'est que ce ne sont pas des caricatures du « méchant », un personnage sans complexité qui serait fondamentalement mauvais. Bien au contraire, dans nos romans, les auteurs donnent à ces « coupables » un visage humain, en faisant apparaître leur sensibilité. Si ce sont désignés comme des coupables, nous pouvons nous demander s'ils ne sont pas également à considérer comme des victimes.

Nous remarquons en effet que nos œuvres tendent à une déculpabilisation de ces deux personnages. Geoff, comme Hammad, ne sont pas inconscients et se questionnent sur leurs actes, ce qui fait d'eux des personnages sensés, capables d'une prise de distance et d'une réflexion sur leurs décisions. Dans *Falling Man*, Hammad n'est pas irréfléchi. La perspective de l'attentat suicide lui fait se poser un certain nombre de questions essentielles qui le différencient des autres. Dans « Nokomis », pendant la préparation intensive de l'attentat, il se demande : « Mais un homme doit-il se tuer afin de compter pour quelque chose, d'être quelqu'un, de trouver la voie[44] ? », puis « Mais qu'en est-il des autres vies qu'il sacrifie avec la sienne ? […]Mais qu'en est-il des autres, de ceux qui vont mourir[45] ? ». Mais ces pensées sont interrompues par Amir qui lui répond, une fois encore, par la haine et l'agressivité, le dissuadant ainsi de poursuivre ce genre de réflexion. La pensée d'Hammad paraît donc à l'origine assez pure, c'est-à-dire dépourvue de haine et de violence, puis elle est pervertie par l'autorité d'Amir. De la même façon, dans *Dans la Foule*, Geoff se pose des questions et ne comprend pas son acte. Au cours de nombreuses introspections, il tente de comprendre sa présence et ses actes au stade du Heysel :

---

[43] Binelli, *op.cit.*
[44] DeLillo, *op.cit.*, p.213.
[45] *Ibid.*

> Est-ce que j'ai vraiment couru avec eux ? Est-ce que moi aussi j'ai couru, comme ça, en hurlant ces chants là ?
> Dans la nuit, j'ai essayé de me repasser la soirée et la journée d'avant pour comprendre. Les voix et les images qui me crevaient d'autant plus les yeux d'une vérité impossible (pourquoi les mégots que nous avions jetés dans le sillage des voitures au moment de traverser la quatre-voies dans l'après-midi ? Pourquoi les capsules de bières et leur bruit sur le pavé ? Le regard des gens et nos rires pour leur répondre, nos visages tout rouges ? L'air insouciant et la lame de couteau dans la paume de Doug ?), que j'avais la sensation de buter contre elle[46].

L'anaphore du pronom interrogatif « pourquoi » nous révèle le profond questionnement auquel le personnage soumet ses actes : Geoff, tout comme les autres personnages, essaie de comprendre l'événement qui ne fait pas sens, ce qui l'éloigne de la figure du coupable : en effet, s'il était l'origine même de l'événement, comment ne pourrait-il pas l'expliquer ? Enfin, quand l'événement a lieu dans la narration, Geoff intervient par petites phrases et semble se dédoubler, ce qui a pour effet de nuancer – une fois de plus – sa culpabilité : « Est-ce que je suis vraiment en train de faire ça[47]?» se demande-t-il alors même qu'il se trouve dans la horde des supporters anglais. On assiste donc au fil de nos fictions à une certaine déculpabilisation de ces figures pourtant isolées, qui souligne une complexité de la figure du coupable, et nous pousse à réfléchir sur sa véritable culpabilité.

Enfin, si nous avons déjà observé le sentiment d'exclusion de Geoff et Hammad au sein des groupes dont ils font partie, nous constatons également que ce sont des personnages pleins d'un mal-être essentiel. Nous avons établi au début de la description du coupable que Geoff se désignait lui-même comme coupable de la mort des trente-neuf victimes du Heysel. Il se voyait alors comme une « petite ombre au tableau ». Or cette dégradation est en fait révélatrice d'une grande souffrance, d'un mépris que Geoff entretient envers lui-même. Un peu plus tard, Geoff observe la tâche brune du filtre de sa cigarette et s'y compare : « laquelle tâche, à l'image d'un poumon noirci et carbonisé par le tabac, m'évoquera le fait d'être moi-même cette salissure brunâtre.». Geoff, se voyant comme une « salissure », n'a donc aucune estime de lui-même. Et si cela est déjà le cas avant le drame du Heysel, l'événement ne fait que le pousser à se détester encore plus, et à se plonger dans une souffrance profonde. Geoff est donc un personnage sombre, qui s'auto-condamne à une vie de malheur. Il se pense comme une cause perdue, « parce qu'on ne sauve pas les gens d'eux-mêmes[48]. ». Si Hammad n'est pas aussi désespéré que Geoff, son intégration dans le corps des djihadistes est difficile, car elle ne lui est pas naturelle. Il est contraint de « lutter contre le besoin d'être normal, il

---

[46] Mauvignier, *op.cit.*, p.143.
[47] *Ibid.*, p.110.
[48] *Ibid.*, p.215.

devait se combattre lui-même[49]… ». De plus, il est dit qu'Hammad « avait des rêves qu'on eût dits comprimés[50] ». Le terrorisme a donc l'air d'être un choix secrètement difficile à assumer pour Hammad. Comme chez Geoff, il existe en lui une sensibilité ou un mal-être sous-jacent, à peine évoqué, qui le blesse et nuance sa présence dans la fiction en tant que « coupable ». Les fictions offrent donc à lire des passages d'introspection, de prises de distance entre les coupables et l'événement, qui sont autant d'indices de la non-culpabilité de ces personnages.

Nous avons donc à faire à des personnages qui sont finalement en inadéquation avec la figure figée du coupable. Nos coupables, au fil de la lecture, se révèlent en victime, ce qui rend confuse la simple étiquette de coupable. Romano, lorsqu'il décrit l'événement, analyse cette figure ambiguë :

> Non seulement je ne suis jamais coupable d'un événement en tant que tel, puisque jamais je n'en suis cause, mais la culpabilité, au contraire, peut apparaître précisément et se développer sous une forme infra-éthique, dans des situations où la responsabilité au sens événemential chancelle et s'effondre : c'est alors précisément le défaut d'ipséité qui fait que l'advenant soumis à certains traumatismes se perçoit lui-même à la fois comme coupable et victime – et d'autant plus coupable qu'il est davantage victime[51].

Romano décrit bien le processus selon lequel le coupable – qui ne peut pas être pleinement coupable face à un tel événement – se retrouve en position de victime suite à cette inadéquation. De plus, et comme le souligne Dumesnil dans un article pour *La Libre Belgique*[52], « Ni rouges, ni blancs, ni bêtes assoiffées de sang ni parangons de vertu, les hooligans sont aussi les produits de notre monde. ». Et ce qui vaut pour les hooligans du Heysel semble également valoir pour les terroristes du 11 septembre ; aussi devons nous citer Derrida : « Ce que l'on appelle "les terroristes", dans ce contexte, ne sont pas "les autres", les autres absolus, ceux que nous, "Occidentaux", ne pourrions plus comprendre[53] ». Car, développe-t-il, ils ont été formés en partie par l'Occident, l'Amérique les ayant accueillis et formés. L'événement étant un acte meurtrier crée par des hommes contre des hommes, la question de la culpabilité est plus complexe qu'elle n'y paraît.

La figure du coupable n'aboutit donc pas vraiment : elle débouche sur une culpabilité floue et donc inutile dans la quête de sens. La question de la culpabilité n'apporte donc pas réellement de réponse à la question : « A qui doit-on l'événement ? ». Le premier réflexe consistant à

---

[49] DeLillo, o*p.cit.*, p.104.
[50] *Ibid.*, p.101.
[51] Romano, *op.cit.,* p.130.
[52] J.F Dumesnil, « Dossier Hooliganisme : Ni rouges, ni blancs », *La Libre Belgique*, 1993.
[53] Jacques Derrida, *Le concept du 11 septembre ; dialogues à New York avec Giovanna Borradori*, Editions Galilée, Paris, 2004.

désigner un autre qui soit coupable échouant, la fiction a recours à un second réflexe, celui de se tourner vers une entité métaphysique pour lui poser une question à laquelle l'humanité ne trouve pas de réponse.

B. Remise en cause de la religion

Face aux troubles qu'engendre l'événement et à la crise de non sens dont il est l'origine, l'homme se tourne alors, de façon « traditionnelle » pourrait-on dire, non plus vers un autre, mais vers l'Autre, Dieu, cette puissance métaphysique, créatrice, qui détient la vérité. C'est que, la culpabilité de l'autre n'étant pas totale, elle impose de soulever une autre entité en faute : « La faute sans coupable renvoie à une culpabilité divine » nous dit Domenach dans son essai sur le tragique moderne[54].La question de la religion apparaît donc dans nos romans comme un nouvel échelon à franchir dans la quête de sens, comme un nouveau questionnement à aborder : Dieu peut-il nous apporter des réponses sur l'événement ? Cette démarche n'est pas nouvelle : l'homme se tourne toujours vers le ciel lorsque le sens du monde se dérobe à lui. Et nous savons qu'en cherchant Dieu, nos personnages cherchent du sens, mais aussi un refuge, un apaisement, une tutelle sur laquelle se reposer.

Mais si la question religieuse est bien présente dans nos fictions, elle l'est comme une remise en cause, comme un soulèvement de questions (et parfois comme une accusation) qui éprouvent la réalité de l'existence et la nature de Dieu. Comme après chaque catastrophe (naturelle ou artificielle), l'homme cherche Dieu pour lui demander pourquoi il a laissé l'événement avoir lieu, pourquoi, éventuellement, il a crée l'événement. Nous observons que la question de la religion est liée dans nos fictions à une profonde mise en doute et une déformation de celle-ci, ce qui ancre nos œuvres dans une dynamique très moderne en lien complexe avec les rapports que l'homme entretient avec le religieux au cours du XXè siècle. Or cette conception moderne de la religion, et le procès auquel elle est confrontée dans nos œuvres, sont autant de points intéressants à analyser pour connaître le rôle joué par la religion dans la quête de sens de l'événement : la foi est-elle encore capable d'apaiser le traumatisme de l'événement ?

---

[54] Domenach, *op.cit.*, p.24.

1) Où est Dieu ?

Dieu, dans toutes les religions, est une figure tutélaire qui est censé créer les hommes et veiller sur eux. Or lorsqu'un événement aussi « tragique » que ceux que nous étudions surgit, cette présence tutélaire est remise en cause, et soulève un certain nombre de questions. Nous pouvons nous demander quelles attitudes face à la religion peuvent être relevées dans nos romans, et ce qu'elles disent du rapport entre l'individu et Dieu après l'irruption de l'événement dans le monde. Car il nous semble qu'une pluralité de liens avec Dieu est représentée dans nos deux œuvres. Ce que nous observons d'abord, c'est que chacun de nos deux romans pose la question : « où est Dieu ? ». Par ailleurs, il nous semble bon d'observer que cette première approche concerne un peu plus le roman de DeLillo que celui de Mauvignier : peut-être peut-on considérer que cela est en lien avec l'éducation des deux auteurs (DeLillo a reçu un enseignement catholique dès son plus jeune âge), mais aussi avec les rapports qu'entretiennent leur pays d'origine avec la religion (si les Etats-Unis et la France sont tous les deux laïcs, il semble que les Etats-Unis entretiennent un lien plus étroit avec la religion).

La première attitude que nous observons dans nos romans est à la fois la plus « simple » et la plus minoritaire : elle consiste à faire confiance à Dieu, même après l'événement, et à ne pas le mettre en doute. Cette attitude traditionnelle n'est jamais celle des protagonistes, mais celle qu'adoptent certains personnages secondaires. Et si cette approche nous apparaît comme la moins pertinente – ou du moins la plus classique – il nous semble juste d'observer qu'une place est laissée dans nos fictions au discours religieux traditionnel. Dans *Falling Man*, la foi la plus respectée est bien celle envers Allah, auquel les membres du groupe de la cellule de Hambourg vouent une adoration sans limite. Les terroristes agissent au nom de Allah et de l'Islam, et cette foi n'est jamais mise en doute (aussi rappelons nous cette phrase du Coran que Lianne se répète : « *Ce Livre ne doit pas être mis en doute*[55]»). Dans le chapitre « Nokomis », la révélation religieuse de Hammad nous est racontée : elle a eu lieu en Afghanistan, dans un camp d'entrainement. Assis par terre, Hammad semble avoir une épiphanie : « C'est là que le paysage le consuma, des cascades gelées dans l'espace, et un ciel qui n'en finissait pas. Tout n'était qu'islam, les rivières et les torrents. Ramasse une pierre et tiens là dans ta main, et c'est l'islam. Le nom de Dieu est sur toutes les lèvres d'un bout à

[55] DeLillo, *op.cit.*, p.279.

l'autre du pays[56] ». La foi en Dieu est donc totale pour Hammad, elle est liée à la nature et à tout ce qui l'entoure : on pourrait ici parler d'une foi absolue, qui transcende le personnage. Elle nourrit son projet, tout comme elle le réconforte de perdre la vie pour un dessein plus grand : aussi Hammad se répète-t-il que mourir ne sert qu'à « mettre un terme à sa distance d'avec Dieu[57] ». Outre cet exemple radical, dans le même roman, certains personnages affirment également leur foi en Dieu : par exemple, pendant un atelier d'écriture mené par Lianne avec les patients atteints de la maladie d'Alzheimer, il est question de Dieu. Rosellen S., l'une d'entre eux, seule contre tous, affirme sa confiance en la religion, alors que tous les autres membres du groupe la remettent en cause. « Je suis plus près de Dieu que jamais», écrit-elle pendant l'atelier. Cette phrase est ensuite répétée comme pour l'affirmer pleinement, elle est même étoffée : « Je suis plus près de Dieu que jamais, plus près, plus près, je serai plus près[58]». La foi est donc défendue par Rosellen comme elle semble devoir l'être dans un monde occidental à l'empreinte judéo-chrétienne très marquée. Florence, un autre personnage secondaire, fait écho à cette foi inébranlable. Pourtant directement victime de l'événement, celle-ci ne remet pas en question Dieu et sa foi en lui, bien au contraire. Keith, lui, s'oppose à sa vision apaisée de Dieu, ce à quoi elle répond : « Simplement, pourquoi ne pas se remettre entre les mains de Dieu ? dit-elle. Pourquoi n'avons-nous pas appris à le faire, après les innombrables preuves que les morts représentent ? Nous sommes censés croire en Dieu, mais alors pourquoi n'obéissons-nous pas aux lois de l'univers de Dieu, qui nous enseigne à quel point nous sommes petits et nous dit comment nous allons tous finir[59]? ». Pour Florence, croire est une simplification. Elle pense qu'on peut trouver refuge dans la foi parce que l'homme est sous la tutelle d'une puissance qui le dépasse, et à laquelle il semble raisonnable de se confier. Elle pense que l'homme est « censé croire en Dieu », et cela semble être un motif suffisant pour croire en lui et se plier à cette foi protectrice. La foi en Dieu est donc liée à un apaisement chez ce personnage qui, un peu plus tard, confie à Keith qu'elle parle à Dieu, ce qui a pour effet de figer Keith, pour qui l'existence de Dieu est beaucoup moins évidente.

Enfin, nous devons constater que dans *Dans la Foule,* le discours d'une foi inébranlable en Dieu et en la religion est porté par la figure de la mère. Les mères sont porteuses d'un discours traditionnel de foi en Dieu. Ce sont à la fois la mère de Tana et la mère de Francesco

---

[56] *Ibid.*, p.208.
[57] *Ibid.*, p.209.
[58] *Ibid.*, p.77.
[59] *Ibid.*, p.112.

qui imposent la religion et la foi en Dieu comme étant inébranlables et inaliénables. Et si nous n'avons pas accès à leur discours dans la narration, c'est Tana, athée, qui retranscrit leur parole. Aussi s'imagine-t-elle, après la mort de Francesco, que la mère de celui-ci, une femme très catholique, va voir en la mort de son fils l'expression d'un châtiment divin parce que Tana et Francesco ont refusé de se marier à l'église : « Je pense à la mère de Francesco, je l'entends qui me hurle dans les oreilles qu'il fallait se marier à l'église et que maintenant, voilà, l'église il faudra y aller, qu'on le veuille ou non. Que nous n'avions pas voulu entrer à l'église pour le mariage et pour Dieu et que Dieu, maintenant voulait récupérer ce dont on avait cru pouvoir le priver[60] ». Ici le discours imaginé par Tana affleure la superstition religieuse et les préjugés : il semble qu'il y ait un lien direct, dans cette conception, entre la mort de Francesco et le mariage « profane » du jeune couple. S'il s'agit toujours d'une croyance ferme, nous notons qu'elle est cette fois-ci très noire : Dieu, dans cette conception, serait une force vengeresse qui tue pour punir ses fidèles de l'avoir abandonné. Et si cette vision de Dieu est effrayante, elle permet sans doute à la fois à Tana et à la mère de Francesco d'expliquer d'une certaine façon, certes violente, la mort de Francesco. Et cette explication semble être plus apaisante que le visage flou de coupables qui n'en sont pas réellement.

Le recours à Dieu et à des principes religieux est donc le moyen de dépasser l'événement en le justifiant par un plan divin, plutôt que par du vide, ce qui est, nous l'avons vu, très anxiogène. Et si le discours de la mère de Francesco est en quelque sorte biaisé (car il n'est pas le sien, mais celui que Tana lui attribue), celui de la mère de Tana est plus explicite. En effet, cette femme incarne la foi la plus totale en Dieu, voire un certain « fanatisme » malsain. Jeff, visitant la maison de Tana, décrit une femme « religieuse et obscurantiste », les « chapelets entortillés aux branches des petits crucifix de bois sur les murs » de la maison, ainsi que le « portrait de Jean Paul II dans son cadre en aluminium au-dessus du buffet[61]». Ces éléments sont autant d'indices de l'austérité qui règne dans le foyer tenu par la mère de Tana. Cette femme, veuve, et enfermée dans sa tristesse, n'a de rapport qu'avec Dieu, à qui elle consacre toutes ses pensées et ses prières, et elle tente, lorsque Tana revient au foyer, de l'initier à cette dévotion la plus totale, ce que la jeune femme refuse. Les mères sont donc, dans *Dans la Foule*, des figures de foi. Cependant, Lianne, qui est le personnage de mère le plus important de *Falling Man*, est loin de cette croyance sans complexe. Elle est plutôt dans le doute, entre la foi inébranlable et l'athéisme le plus total.

---

[60] Mauvignier, *op.cit.*, p.163-164.
[61] *Ibid.*, p.345.

En effet, Lianne est un personnage hésitant quant à la question de la présence de Dieu dans le monde (ou sur le monde). Il faut dire que, dans *Falling Man*, la question de la religion est d'autant plus complexe que l'événement a été déclenché en son nom, ce qui a pour effet de perturber les Américains : cet acte terroriste soulève la question des limites de la religion. Lianne n'a pas eu d'éducation religieuse, comme cela est précisé dans le cinquième chapitre, quand les patients de l'atelier débattent sur Dieu. Il est d'abord dit que « Lianne se débattait avec la notion de Dieu[62] ». Petite, on lui a appris, se souvient-elle, que la religion infantilisait les foules, et qu'elle n'existait que pour les soumettre. Pour elle, la religion est donc une « illusion » avec laquelle il faut garder ses distances. Mais, devenue adulte, Lianne cherche à se positionner. Gail Caldwell, dans un article pour le Boston Globe, affirme que, de son côté, seule, « Lianne cherche Dieu, une autre route dans le même paysage, un lieu qu'elle soupçonne d'exister à cause de ses contours[63] ». Lianne n'est pas sûre que Dieu existe, mais elle le soupçonne, parce qu'il lui semble qu'elle en aperçoit les formes. Cette tentation de la foi est visible lorsque Lianne, durant son errance dans les rues de New York, s'arrête longuement devant le « Temple de la Délivrance du Greater Highway ». Devant le bâtiment, elle pense à sa patiente, Rosellen, dont nous avons déjà évoqué la foi inébranlable : « C'était ici, dans ce temple au nom chantant d'Alléluia, qu'elle avait trouvé refuge et assistance[64] ». Elle est comme happée par un bâtiment qui a offert un refuge à l'une de ses patientes : Lianne est évidemment tentée par ce refuge, elle qui, nous le savons, est brisée depuis l'événement. Cette tentation, Lianne y cède finalement, comme nous l'affirme le narrateur, trois ans après la chute des tours du World Trade Center :

> Elle prenait un taxi pour East Harlem, des jours ordinaires, deux ou trois fois par semaine, et elle s'asseyait dans l'église presque vide, l'église de Rosellen. Elle suivait les autres quand ils se levaient et s'agenouillaient, et elle regardait le prêtre célébrer la messe, le pain et le vin, le corps et le sang. Elle ne croyait pas à ça, à la transsubstantiation, mais elle croyait à quelque chose, redoutant à demi que cela ne la submerge[65].

Nous voyons dans cette citation que s'exprime chez Lianne un certain déisme à peine assumé, né d'un questionnement permanent et d'une recherche de sens ou d'apaisement. Et si Lianne va sur les traces de la pieuse Rosellen en se rendant à son église, elle s'y sent assez mal à l'aise et se contente d'imiter les autres. C'est que Lianne n'est pas en paix avec la question de

---

[62] DeLillo, *op.cit.*, p.79.
[63] Gail Caldwell, «Darkness visible; From the ashes of 9/11, DeLillo assembles a shattering portrait of a tragedy's aftermath», The Boston Globe, 13mai 2007 ; traduction de la version originale : « Lianne is looking for God, another route on the same landscape, a place she suspects exists because of its surround».
[64] DeLillo, *op.cit.*, p.188.
[65] *Ibid.*, p.281.

Dieu, qui ne cesse de la tarauder. Aussi se demande-t-elle par exemple : « Es-tu née avec Dieu ? », ou encore « Mais n'est-ce pas le monde lui-même qui vous mène à Dieu[66] ? ». Et si Lianne laisse timidement une place pour la foi, il est intéressant de remarquer qu'elle la rejette tout en même temps. En effet, elle est un personnage avant tout rationnel, et lors de l'atelier, elle se dit que ne pas croire en Dieu est un choix pris consciemment pour ne pas être « encombrée » par la foi : « Elle était libre de penser et de douter et de croire simultanément. Mais elle était dans le refus. Dieu l'encombrerait, la rendrait plus vulnérable, […]. Elle ne voulait qu'une chose, étouffer la pulsation de la foi chancelante qu'elle avait entretenue presque toute sa vie[67] ». Lianne pense qu'il est plus raisonnable de ne pas croire en Dieu, car elle a peur qu'une telle foi la fragilise. Elle préfère donc éteindre ce désir de religion. Mais son attitude trahit clairement un doute avec lequel elle se bat tout le long du roman. En effet, Lianne cherche Dieu : elle se demande où il est, qui il est, et si croire en lui peut l'aider à surmonter son traumatisme. Elle se situe dans une demi-mesure qui nous semble être à l'image de l'idée de la religion que dégagent nos deux romans : une conception floue apportant le doute plutôt que l'apaisement. Et si Lianne est dans l'hésitation, nous devons relever qu'un certain nombre de personnages incarnent, eux, une foi brisée, un rejet radical de l'existence de Dieu.

L'idée de la religion la plus représentée dans nos fictions est plutôt celle d'une non-existence de Dieu, ou d'un rejet de la foi. Certains personnages n'ont jamais cru, d'autres ont vu l'événement ébranler leur foi, mais dans tous les cas, ils vont vers une négation de l'existence de Dieu. Nous pouvons en premier lieu évoquer la figure du rationnel, dont l'exemple parfait est Martin dans *Falling Man*, qui pense que l'événement n'est même pas en lien avec le religieux, contrairement à ce qu'affirme Nina. Il est le plus rationnel des personnages : « Oublie Dieu, dit-il. Ce sont des questions qui concernent l'histoire. La politique, l'économie[68].». Martin place donc l'événement dans son contexte « terrestre », rationnel, et non métaphysique : il n'envisage pas le facteur divin, qui n'a aucune crédibilité à ses yeux. D'autres personnages sont moins radicaux et affirment l'existence de Dieu, mais semblent avoir retiré leur confiance à ce Dieu responsable, selon eux, de la catastrophe qui a bouleversé leur vie. Toujours dans *Falling Man,* pendant l'atelier d'écriture, les patients (sauf

---

[66] *Ibid.*, p.282-283
[67] *Ibid.,* p.82
[68] *Ibid.*, p.60

Rosellen) enterrent leur foi en Dieu : « Je ne respecte plus Dieu, après ça[69] », dit l'un deux, avant qu'un autre ajoute « Je ne pardonne pas à Dieu ce qu'il a fait », ou « Mais Dieu. C'est Dieu qui a fait ça, non[70] ? ». Ici, l'existence de Dieu n'est pas mise en doute. Cependant, on fait porter à cet être suprême le fardeau de la culpabilité. C'est Dieu qui est responsable de la catastrophe, du malheur des hommes, et les personnages ne veulent pas lui pardonner cette faute. Il existe donc une colère envers Dieu, proche de la colère que nourrissent les personnages pour la figure du coupable. Une question semble être sous-jacente au texte : pourquoi Dieu a-t-il abandonné les hommes ? Nous pensons ici à la phrase tirée de la Bible : « Eloi, Eloi, lema sabachtani[71] », c'est-à-dire « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? », cri lancé par Jésus sur la croix. Car il semble bien que Dieu ait abandonné les hommes, c'est du moins ce que ceux-ci ressentent. Nous arrivons ici au fameux « Dieu est mort » de Nietzsche, qui a bouleversé la conception de la religion depuis la fin du XIXe siècle. Il naît en effet à cette époque l'idée qu'il n'y a peut-être pas de Dieu pour veiller sur les hommes, ce qui génère un grand traumatisme, et une crise de la foi dans toute l'Europe. « Dieu est mort, et nous l'avons assassiné », affirme le fou du *Gai Savoir* de Nietzsche, et nous pouvons voir dans nos fictions une réitération de cette idée de mort divine. Si l'événement, dans sa cruauté totale et son horreur, a pu avoir lieu, c'est qu'il n'y a personne au dessus de nos têtes pour nous en protéger, pensent les personnages de nos fictions. « Des cendres et des ossements. Voilà ce qui reste des plans divins[72]», suggère une voix pendant l'atelier d'écriture.

Dans *Dans la Foule*, cette annihilation de Dieu est reprise avec rage par Tana, blessée par l'événement : « comme j'aimerais croire en Dieu pour connaître le plaisir d'arracher la majuscule à son nom, piétiner pour qu'à son tour il vacille et tombe et meure d'asphyxie par compression de la cage thoracique[73] », enrage-t-elle. Tana est affectée par l'évidente et indubitable absence d'un dieu sur lequel elle aurait désiré concentrer sa colère. L'absence de Dieu rend le sens de l'événement encore plus difficile à saisir. On ne sait donc plus si Dieu est présent, ou s'il est lâche, où encore s'il est totalement inexistant. L'ambiguïté de cette figure divine est d'ailleurs bien résumée par la remarque paradoxale de Lianne : « Dieu est la voix qui dit "je ne suis pas là[74]" ».

---

[69] *Ibid.,* p.78.
[70] *Ibid.*, p.80.
[71] *La Bible de Jérusalem*, Matthieu, 27,46, Les éditions du Cerf, Paris, 2007, p.1687.
[72] DeLillo, *op.cit.*, p.77.
[73] Mauvignier, *op.cit.*, p.291.
[74] DeLillo, *op.cit.*, p.285.

L'événement pose donc la question de Dieu, et cela de différentes manières. Nos œuvres relatent ce questionnement et mettent en exergue, au-delà des jugements les plus radicaux, une profonde mise en doute de la religion, de son utilité, mais aussi et surtout de l'existence de Dieu. De plus, nous remarquons que si les réflexions sur Dieu apparaissent de façon éparse dans les deux romans, elles prennent beaucoup d'importance parce que ce thème métaphysique fonctionne en doublon avec une autre figure : celle du père.

2) Figures du père, symboles du Père

Nous constatons en effet que dans nos romans, la figure du père peut être mise en lien avec la remise en question de la religion. Nous comptons six figures paternelles à analyser, trois dans chaque roman. Le père, dans nos romans, est toujours une ombre qui plane sur la narration. En effet, cette figure n'est jamais pleinement présente, puisque les pères ne sont pas des personnages à part entière. Nous voulons nous attacher à la symbolique de cette présence/absence, car il nous semble qu'elle elle en lien étroit avec la question de la religion et de Dieu : la thématique du père, dans nos romans, serait lisible sur un plan symbolique comme figurant celle du Père, le père suprême, celui de tous les hommes, c'est-à-dire Dieu. Ce qui amène à faire ce rapprochement, c'est que les pères, dans nos fictions, sont des figures tout aussi floues que celle de Dieu. Nous constatons deux modalités d'évocation des pères : soit ils sont présents (vivants) mais défaillants ; soit ils sont absents (morts) mais rappelés par le souvenir et regrettés. Or, cette dualité de la figure paternelle nous ramène à celle de Dieu qui, comme nous l'avons vu, est sauf exception, considéré soit comme existant et lâche, soit tout simplement comme inexistant.

La première figure que nous voulons analyser est celle d'un père vivant mais défaillant. C'est-à-dire qu'il est toujours présent, et nos personnages ont toujours un contact avec lui, mais sa présence est mitigée, ou dépréciée. Cette figure est présente pour Geoff dans *Dans la Foule,* pour Justin dans *Falling Man*, et aussi pour Keith lui-même, dans le même roman. La figure la plus simple et la moins présente est celle du père de Keith dans *Falling Man*. Tandis que Lianne est totalement obsédée par la mort de son père (nous y reviendrons), Keith évoque à peine le sien, qui est vivant. Au milieu du roman, Keith se questionne sur la vieillesse, et pense à son père : « C'était son père qui s'insinuait, assis chez lui dans l'Ouest de la Pennsylvanie, en train de lire le journal du matin, de faire sa promenade l'après-midi, un homme façonné dans une douce routine, un veuf, qui mangeait son repas du soir, lucide, bien

vivant dans sa vraie peau[75] ». Le père de Keith est présenté comme un « bon vivant », vivant paisiblement dans un certain confort, mais qui vit loin, à plusieurs centaines de kilomètres de son fils. Il est donc seul, lointain, et ne se préoccupe pas d'un fils qui a échappé à la mort. Si l'on rapproche cette figure de celle du Père religieux, nous pouvons y voir ce Dieu bien existant, mais dont les affres humaines ne sont pas la priorité, un Dieu qui réside trop loin pour entendre les prières. Keith lui-même, mais cette fois-ci en tant que père de Justin, correspond à cette figure d'un père vivant mais défaillant. En effet, Justin est un garçon solitaire qui souffre de la présence trop partielle de son père au foyer. Après l'événement, Keith fuit le quotidien : de son aventure avec Florence à sa passion chronophage pour le poker, il n'a pas de temps à accorder à son fils, ou trop peu. Lianne pense aux rapports que son fils entretient avec ce père défaillant : « Il voit cet homme comme une forme qui plane au-dessus de la maisonnée, cet homme qui est déjà parti une fois et qui est revenu […], alors comment peut-on lui faire confiance pour être encore là demain ? Si, à tort ou à raison, ton enfant pense que tu es coupable de quelque chose, alors tu es coupable[76] ». Nous pouvons, dans cet extrait, rattacher Keith au symbole de Dieu par le verbe « planer », qui évoque une présence sans substance, mais aussi la préposition « au-dessus », qui donne l'impression d'un rapport tutélaire et protecteur. Mais Keith faillit dans sa tâche : il n'est pas digne de confiance et inspire un sentiment abandonnique. Selon Justin, Keith est donc également coupable, tout comme Dieu est coupable d'avoir abandonné les hommes.

Enfin, dans *Dans la Foule*, nous avons vu comment Geoff était exclu du noyau familial parce qu'il n'est pas « comme eux ». Le père de Geoff n'est pas lacunaire dans sa présence physique, comme les deux figures précédentes, mais il est lacunaire dans son rôle de père. Son agressivité est décrite par Geoff lorsqu'il prétend aimer « voir quand papa se crispe devant la télévision, quand j'entends son souffle se précipiter et quand, après le match, au moment où la tension retombe mais qu'elle reste encore dans l'air, et qu'on voit sur la table les canettes et le cendrier plein, la nappe de fumée au-dessus de nos têtes[77] ». Nous voyons ici l'atmosphère malsaine dans laquelle le père de Geoff plonge le foyer, ainsi que la tension que génère sa présence. La forme qui plane au-dessus de la maison n'est pas divine, c'est une fumée noire qui attaque les poumons. Le père de Geoff inspire donc le dégoût et la crainte, à l'image de ce dieu vengeur que Tana imagine lorsqu'elle perd son mari. Il n'a aucun intérêt pour son fils ni aucune tendresse. Nous voyons ici une figure paternelle castrée, défaillante et

---

[75] *Ibid.*, p.158.
[76] *Ibid.*, p.217.
[77] Mauvignier, *op.cit.*, p.20.

lacunaire. De plus, le père de Geoff est un homme lâche : lorsqu'il voit son fils Doug agresser un sans-abri, il préfère détourner le regard, « ayant une seconde eu la sensation de ne pas avoir de fils, pas celui-ci, que ce qui se passait, il valait mieux ne pas le voir, ne pas le dire[78] ». C'est donc un père faible et coupable qui est représenté ici.
La figure paternelle est donc écorchée par ces trois exemples de pères lacunaires. Ils sont soit distants, soit partiellement présents, soit défaillants sans leur rôle éducatif et tutélaire, comme un Dieu qui existerait, mais qui ne s'intéresserait pas à l'homme, un Dieu auquel on ne pourrait pas faire confiance.

La seconde figure que nous voulons analyser est celle d'un père absent, mais aimé. Ici, nous nous rapprochons de l'affirmation de Nietzsche, « Dieu est mort » : le père est mort, et il ne reste à sa « progéniture » que le souvenir de celui-ci et l'angoisse générée par son absence. Cette figure concerne le père de Tana et de Jeff dans *Dans la Foule*, ainsi que celui de Lianne, dans *Falling Man*. Dans le roman de Mauvignier, la mort du père crée un lien entre Jeff et Tana. Ils ont tous les deux perdu leur père prématurément dans un accident. D'ailleurs, Jeff n'a pas besoin d'en parler avec Tana, il devine immédiatement ce point commun entre eux. A l'hôtel, après avoir parlé à Tana de son père, il comprend à quel point cela les relie : « Je me dis que je n'aurais pas du poser la question, mais ça y est, je sais ; je sais que depuis le début j'avais compris ce qu'elle ne voulait pas dire et qui était entre nous, cette mort impossible, intenable – celle du père[79]». Cette mort insoutenable du père nous rappelle évidemment la mort vertigineuse de Dieu, difficilement acceptable à cause du trou qu'il creuse dans la compréhension du monde. Tana ne pense pas tant à son père. Elle est surtout écrasée par le veuvage excessif de sa mère. Jeff, lui, est beaucoup plus fragilisé par cette perte. Nous avons déjà évoqué la vulnérabilité de ce personnage. Ce deuil difficile prend la forme d'une montre, celle de son père, que Jeff porte au poignet. En revenant de Bruxelles, où l'événement a transformé Jeff, celui-ci se décide à dire adieu à la figure paternelle, comme pour accepter son absence. Cet acte est décrit par Jeff comme un rituel:

---

[78] *Ibid.*, p.185.
[79] *Ibid.*, p.239.

> Il aurait fallu te demander, Tonino, tu n'as pas remarqué que je ne porte plus la montre de mon père ? Personne n'a remarqué ça. C'est pourtant l'une des premières choses que j'ai faites en revenant de Bruxelles. Je suis allé dans la chambre de ma mère – elle était sortie – et j'ai ouvert l'armoire à glace. J'ai vu sur les cintres les costumes de mon père et sa parka d'un bleu presque gris, son unique cravate. J'ai ouvert le tiroir. Là, j'ai reconnu les lunettes brisées, l'écrin des boutons de manchette, l'insigne de pompier et un médaillon : j'ai remis le bracelet-montre parmi toutes ses affaires ; j'ai regardé une nouvelle fois le costume et le képi de pompier. J'ai refermé la porte de l'armoire, et ça a été comme si je la refermais sur mon passé[80].

En refermant l'armoire, Jeff sait qu'il tourne le dos à la figure du père, mais aussi peut-être à la figure du Père, un Dieu auquel on ne peut plus croire après l'horreur de l'événement. Dans *Falling Man*, Lianne, que l'on a analysée comme l'incarnation du doute religieux, est également l'incarnation du rapport à la fois serré et effilé avec la figure paternelle. Elle souffre d'une sorte d'œdipe qu'elle n'a pu dépasser parce que son père s'est tué quand elle était une jeune femme. Sa relation avec son père mort se situe entre l'obsession et la fascination. Elle pense à lui à plusieurs reprises du roman, l'installant progressivement comme un personnage secondaire. Au début du roman, ce non-personnage est décrit : il s'agit de Jack Glenn, habitant le nord du New Hampshire, qui s'est tué avec un fusil pour échapper à la maladie d'Alzheimer. Lianne doit se souvenir de l'amour rayonnant qu'elle portait à ce père désormais disparu. Un peu plus tard dans le roman, elle se souvient de « Jack, tanné par le soleil, qui lui ouvrait grand les bras dès qu'il l'apercevait, créature en mutation magnifique qu'il aimait dans sa chair et dans son sang, après quoi il repartait[81] ». Cette image très lumineuse d'un père aimant nous montre toute l'admiration que Lianne a pour lui. Mais cet amour est nuancé par le souvenir du suicide de Jack, qui obsède Lianne. « Mort de sa propre main », se répète-elle, trois ans après l'attentat du 11 septembre, et ce geste ne semble pas avoir de sens pour elle. Le suicide peut être vu comme une autre forme d'abandon, d'autant que Lianne pense qu'il était trop tôt pour se tuer, car la maladie n'était pas encore gênante[82]. Si Lianne ressasse le souvenir de son père, et surtout de sa mort, c'est peut-être parce que cette figure est aussi insaisissable que celle de Dieu : son père est à la fois celui qui l'aimait, et celui qui l'a abandonnée. De plus, si l'on questionne cette figure paternelle dans une interprétation religieuse, nous relevons que le suicide est un symbole de lâcheté dans la tradition judéo-chrétienne (elle ne permet pas l'accès au Salut). Or, si la forme tutélaire, le père, ou le Père, se suicide, c'est donc le comble de l'abandon.

---

[80] Mauvignier, *op.cit.*, p.263.
[81] DeLillo, *op.cit.*, p.160.
[82] *Ibid.*, p.53.

Il est donc intéressant de constater un lien possible entre la figure évanescente du père et celle de Dieu, jamais oublié mais toujours mis en doute. Les figures paternelles sont donc le symbole, ou du moins le prolongement de la remise en question de la religion dans nos romans car le père est toujours, d'une façon ou d'une autre, défaillant, tout comme Dieu. La remise en question de la religion peut être considérée comme la suite logique de la recherche du coupable, car si le coupable n'est pas un autre, on peut penser qu'il est le grand Autre. Cependant, nous voyons que cette piste n'aboutit pas réellement : la religion ne permet pas d'expliquer l'événement, ni d'apaiser l'individu, car elle ne fait qu'apporter son lot de questions et d'angoisses. Il va donc s'agir pour nos personnages de se la réapproprier d'une façon très personnelle.

3) Religions personnelles et vulgarisation de la foi

Face à une religion inefficace, nous constatons que nos personnages établissent leurs propres cultes, comme s'ils créaient une religion personnelle, un refuge face à un monde sans Dieu. A lieu alors un glissement de la croyance dans des objets triviaux : la religion est déplacée dans des contenants très terrestres et humains, ce qui a pour effet de la dévaloriser. Par exemple, dans *Falling Man*, lorsque Florence raconte son évacuation de la tour en feu, elle dit qu' « elle avait foi dans le chien d'aveugle. Le chien allait tous les conduire en sécurité[83]. ». Nous observons ici ce déplacement dégradant : la foi est placée dans un chien, un animal qui n'est pas doté de pensée ou de conscience. Il existe ici un réel décalage entre la foi (mystique, métaphysique) et l'objet de foi (trivial, vulgaire). Pour étudier ce processus, nous devons analyser nos deux œuvres séparément, car l'objet de foi est différent dans chacune des deux fictions : il s'agit du football dans le roman de Mauvignier, et du poker dans celui de DeLillo.

Dans *Dans la Foule*, d'abord, c'est le sport et en l'occurrence le football qui s'improvise en réceptacle de la religion. Le football, raison première du rassemblement à Bruxelles, est en effet souvent rapproché de la religion. Nous notons que les Reds sont un véritable mythe pour les Andrewson. Nous savons que Geoff porte le nom d'un joueur de football, mais l'obsession va plus loin : la famille rend un véritable culte à ce sport : « Et pourtant, les Reds, c'est une histoire de famille, un mythe bien plus important dans la famille que les Beatles chez les voisins […] – mais chez nous, c'était les Reds qu'on se passait entre

[83] *Ibid.*, p.74.

hommes depuis ma naissance à moi, en soixante-dix, date à laquelle ils étaient allés en finale de la Coupe des coupes[84] ». Geoff parle d'un « mythe » chez les Andrewson, une sorte de religion profane qui se transmet par droit d'aînesse (c'est Doug qui reprend la passion de son père). Un peu plus tard, c'est un choix lexical qui force le rapprochement entre le football et la religion. Nous avons déjà évoqué l'enthousiasme profond que provoque la perspective de ce « match du siècle » chez les personnages. Cet enthousiasme est européen, il dépasse la simple famille Andrewson, et Gabriel le décrit en ces termes :

> Des millions de prières à travers toute l'Europe. […] Des millions de gens dans leur voiture ; des routiers dans leur camion alors que dans les hôpitaux, les oreilles collées aux transistors, les malades en pyjama et en robe de chambre se réveilleront vifs, haletants, surexcités comme des diables, les vieux et les agonisants presque ressuscités au moment de cracher un caillot de sang en hurlant Vive la Reine[85] !

Ce qui est intéressant, c'est de constater que ce qu'attendent les gens avec tant d'impatience et d'euphorie, ce pour quoi ils prient, la raison pour laquelle les malades se sentent bien et les mourants reprennent vie, ce n'est pas la venue du Messie, comme le ton solennel voudrait le faire croire, mais bien un match de football : ici le décalage est total. D'autres passages font des références très explicites à la religion, notamment celui où Tonino s'enthousiasme tant qu'il compare Platini à Dieu : « Et si Platini n'est pas Dieu, c'est que la Vecchia Signora n'est qu'une belle putain de catholique […], pour une fois que les français ont un joueur qui est Dieu ! Pas un gars qui se prend pour Dieu, non, pas un vulgaire mégalo, du tout, mais une incarnation, une vraie, de la magie[86]… ». Ici, Tonino procède à une association franche et crue de Platini et Dieu. Son discours est par ailleurs totalement profane : il compare la « Vecchia Signora » (la « vieille dame », c'est-à-dire la Juventus de Turin) à une « putain de catholique » (ce qui est déjà une profanation), avant de l'associer à de la magie. Tonino met donc à mal la religion en effectuant un transfert brutal du plan sacré au plan trivial. Ce transfert est d'ailleurs confirmé lorsque le même personnage reprend un dogme chrétien pour l'arranger à son goût : « Le Père, le Fils, et le Saint-Esprit c'était Bosniek, le meilleur ami de Platini[87] ». Nous assistons donc à une relecture profane et triviale du culte catholique, qui dégrade celui-ci. Tonino est un fidèle capable de prier (« Dieu est avec nous, j'en suis sûr, il

---

[84]Mauvignier, *op.cit.*, p.12.
[85] *Ibid.*, p.32.
[86] *Ibid.*, p.15.
[87] *Ibid.*, p.16.

s'appelle Michel et le stade est son autel, Alléluia mon pote[88] ! »), mais de prier non pas pour un dieu, mais bien pour un ballon et une équipe de football.

Le même procédé d'appropriation et de vulgarisation de la religion est observable dans *Falling Man* mais cette fois-ci avec le poker, activité à laquelle s'adonne pleinement Keith dès la moitié du roman. Avant l'événement, le poker n'est que l'occasion d'un rendez-vous hebdomadaire entre amis, puis suite à l'événement, il devient un réel refuge pour Keith, refuge que nous pensons pouvoir pertinemment rapprocher du sacré. Au début du roman, le narrateur revient sur les séances hebdomadaires de poker et sur tout le déroulement de ces soirées. Nous voyons que ce déroulement comporte déjà une aura sacrée. Aussi relevons nous que le poker est présenté comme un défi aux « forces qui gouvernent les événements[89] », c'est-à-dire comme une discipline capable de se situer sur le même plan que les « forces » métaphysiques qui sont à l'origine de l'adversité. Puis nous relevons tout un champ lexical de la religion et du sacré : « la cérémonie » impose de se « sacrifier », évoque l'« autoflagellation » et permet de révéler « les effets transcendants d'une pratique banale », « un rituel altier solennel et indispensable[90] ». La description de ces soirées est donc empreinte d'une solennité certaine qui rapproche le poker d'un acte sacré. Et comme la religion, le poker contient un cadre et des règles : dans le même extrait, il est décrit comme les joueurs installent petit à petit de nouvelles règles (on impose de jouer avec cinq cartes, puis on interdit la nourriture, puis on n'accepte que les alcools purs…). Plus tard, à Las Vegas, il est dit que Keith est « à peine conscient de fixer des limites et des restrictions[91] » à son jeu. Le poker, s'il prend la place du religieux, doit pouvoir apporter des limites, un contenant rassurant dans lequel Keith peut évoluer sans crainte. De façon encore plus explicite, le poker est associé à la religion lorsque Keith y joue à Las Vegas : « C'est comme une religion interdite qui se réveille[92]». Keith, au cœur du désert, trouve un véritable refuge dans la pratique du poker, qui devient sa « religion interdite » lui apportant les limites et la tutelle dont il a besoin. Car le poker, sur un point symbolique, apparaît comme le moyen d'avoir un contrôle sur la mort à laquelle Keith à échappé. Aussi se croit-il invincible, comme lui et Terry Cheng se le répètent :

---

[88] *Ibid.*, p.17.
[89] DeLillo, *op.cit.*, p.120.
[90] *Ibid.*, de la page 120 à p.124.
[91] *Ibid.*, p.238.
[92] *Ibid.*, p.243.

-Nous serons toujours là.
-Nous sommes des joueurs de poker[93].

Il s'agit bien pour le joueur de poker d'apprendre à maitriser la défaite, et plus symboliquement la mort : aussi Keith passe-t-il « des mois consacrés à maitriser le jeu[94] » comme pour annihiler la mort imminente à laquelle il a été confronté et pendant laquelle aucun Dieu n'est venu le sauver. Il existe chez le jouer une sorte de fantasme ordalique : il veut rivaliser avec le sort, maitriser par le jeu des forces transcendantes, mais en se mettant en danger, en s'installant dans le temps où l'on ne sait pas si l'on a gagné ou perdu, s'il on est vivant ou mort. Sur un plan symbolique, le poker est la recherche d'une forme de vécu du danger mais qui ne se montre pas comme telle. Le jeu permet donc de défier des forces obscures et d'assouvir des pulsions, d'ignorer le monde réel. Le jeu est un défi aux dieux, une ignorance de leurs règles par la création d'autres règles autonomes. Keith trouve donc refuge dans cette nouvelle religion, dans la constitution d'un mythe personnel qui lui permet d'oublier la mort de Dieu.

Face à une religion lacunaire et à la déperdition évidente de la figure paternelle, nos personnages créent donc une sorte de religion personnelle qui dégrade l'essence spirituelle de la religion. La religion n'est donc pas le refuge idéal, et n'apporte pas de sens à l'individu en quête d'explications, elle ne remplit pas son rôle apaisant. Tout comme la quête du coupable, elle échoue dans sa possibilité de dépasser l'événement. Elle ne fait que soulever de nouvelles questions, et surtout imposer le constat d'un vide au-dessus de nos têtes. DeLillo, dans son essai pour *Harper's magazine*, dit que « nous n'avons pas à dépendre de Dieu, des prophètes ou d'autres stupeurs. Nous sommes la stupeur[95] ». L'homme se retrouve donc seul sur terre, face au vide qu'a provoqué l'événement, et sa quête de sens ne fait que se heurter à des entités floues ou lacunaires : en ce sens, nous pouvons affirmer que l'événement est tragique par essence.

---

[93] *Ibid.*, p.243.
[94] *Ibid.*, p.237.
[95] DeLillo, *op.cit.*; traduction de la version originale : «We don't have to depend on God or the prophets or the other astonishments. We are the astonishment ».

C. L'événement, du hasard au tragique

La recherche d'un coupable ou d'une foi salvatrice est donc, nous le voyons, un échec pour nos personnages. Cette quête de sens qu'entreprennent nos romans s'avère donc difficile, si difficile que semble abandonnée l'idée qu'il existe une cause ou un véritable responsable de l'événement. Une vision pessimiste se dévoile alors. Tana, dans *Dans la Foule* arrive à cette conclusion lorsqu'elle dit : « à Bruxelles, j'ai compris que rien ne tient debout que par hasard et par accident ; c'est le chaos qui est la norme, et pas l'inverse. Et tout ton bordel de rituels à heures fixes n'y pourront rien[96]... ». Ici, nous observons une réaction violente (une certaine agressivité est dénotée, notamment avec le substantif « bordel de rituels ») contre la religion et la dévotion austère de sa mère. La religion est inutile pour Tana car c'est le chaos, dont nous avons décrit les formes dans le premier temps de la réflexion, qui est la norme du monde. En d'autres termes, Tana pense que ce qui régit le monde, c'est « rien », le néant. La vision de Tana est à la fois pessimiste et anxiogène, car elle traduit l'idée que l'homme ne peut plus rien faire pour lui, puisque c'est le hasard qui s'empare de sa vie d'une façon brutale et arbitraire.

Cette conception inquiétante d'un monde sans tutelle et sans direction est présente dans les deux romans, car il semble que dans chacun d'eux, les personnages arrivent inévitablement à ce constat à un moment de leur réflexion. Dans *Falling Man*, Lianne reçoit au début de la fiction une carte postale de Rome. Cet objet, visiblement anodin (mais nous savons maintenant qu'aucun objet n'est anodin dans nos romans), est une reproduction de la jaquette de poème de Shelley, « La Révolte de l'Islam ». Lianne, la recevant, se dit alors : « C'était affaire de simple coïncidence, qu'une carte arrivât à ce moment précis, portant le titre de ce livre-là. Ce n'était rien de plus, un moment perdu en ce vendredi d'une semaine longue comme une vie, trois jours après les avions[97]. ». Face à ce poème au titre très évocateur, Lianne essaie de croire en une coïncidence. Pourtant, certains éléments (la présence de déictiques, le décompte des jours depuis l'attentat, la répétition du mot « coïncidence ») nous laissent penser que Lianne doute qu'il existe un hasard aussi « coïncidant », aussi cruel. Ce doute, Lianne l'émet encore lorsqu'elle visionne avec Keith la vidéo de l'attaque :

---

[96] Mauvignier, *op.cit.*, p.300.
[97] DeLillo, *op.cit.*, p.16 ; version originale, *op.cit.*, p.8.

-On dirait encore un accident […], je suis là à me dire que c'est un accident.
-Parce que c'en est forcément un.
-C'en est forcément un[98].

Ici, le dialogue entre Keith et Lianne n'est pas pleinement crédible. La formule « c'est un accident » est forcément liée au déni, puisqu'ils savent, au moment de regarder la vidéo, qu'il ne s'agit pas d'un accident. De plus, lorsqu'ils regardent le deuxième avion percuter la tour sud, la théorie de l'accident n'a plus aucune crédibilité, et la piste du hasard semble peu convaincante. Si le hasard est une notion qui séduit les personnages (qui n'ont pas trouvé de coupable), nous constatons donc que cette hypothèse n'est pas réellement assumée par nos fictions.

Enfin, pour revenir à Tana, ce personnage est si désillusionné qu'il en vient à conclure ainsi : « Ah oui, c'est ça, parce qu'il n'y a pas de trajectoire. Pas de direction. Rien. On est balancé comme ça à toute allure et il faut se dire qu'avec un peu de chance on ne tombera que tard, que loin[99]… ». Dans ce discours nihiliste, on trouve l'idée que les hommes sont lâchés, et que le monde ne suit aucune direction. Pour appuyer cette idée, nous pourrions citer Huet-Brichard qui affirme que « le hasard, qui est la négation même du sens, apparaît comme le seul moteur de l'Histoire[100] ». Cependant nous pouvons douter de cette conception, car le hasard, dans son essentiel manque de logique, ne permet aucunement une quête de sens. Or, les personnages sont visiblement trop atteints et blessés par l'événement pour accepter que ce changement profond du monde et des autres ne soient que le fruit du hasard. Et, pour revenir à la conception de Tana, nous y relevons la formule « on est balancé ». Or cette forme passive pose la question de l'agent : par qui sommes nous balancés ? Car si l'idée d'un hasard est *a priori* séduisante dans la mesure où toutes les étiologies possibles de l'événement ont été mises en doute, le hasard ne permet pas de trouver un sens à l'événement, et encore moins un apaisement qui permette un dépassement de celui ci, car comment admettre que ce qui a tout changé est juste « arrivé », sans autre explication ?

Nous pouvons dégager de nos fictions une dernière explication de l'événement qui se place aux antipodes du hasard, c'est-à-dire l'explication par le destin, par la fatalité, par un tragique dont nous souhaitons éclairer la modernité. Dans l'introduction générale , nous avons désigné l'événement comme « tragique » au sens populaire et commun, tel que l'éclaire Domenach

---

[98] *Ibid.*, p.165
[99] Mauvignier, *op.cit.*, p.284
[100] Huet-Brichard, *op.cit.*, p.30

dans son ouvrage *Le retour du tragique*, c'est-à-dire un événement arrivé de manière incontrôlable et irréversible. Cependant, la réflexion de Domenach sur le tragique moderne nous pousse à envisager l'aspect tragique de l'événement dans son sens originel, celui de la tragédie telle qu'elle existait dans l'Antiquité, car nous constatons que nos œuvres contiennent un certain nombre d'éléments allant dans ce sens de lecture. Aussi souhaitons-nous nous demander en quoi la quête de sens de l'événement aboutit sur une conception tragico-moderne du monde.

1) Le destin, le « fatum »

Il paraît donc intéressant de mettre à l'examen une possible conception « tragique » de l'événement. En ce sens, l'événement serait anticipé, prévu par le récit, annoncé comme un terme imminent et dramatique pour les héros dont l'histoire est racontée. Or il nous semble que nos fictions nous laissent de nombreux indices permettant d'affirmer ce point de vue. Il y a dans le roman de Mauvignier et celui de DeLillo une idée d'un destin menant inéluctablement les personnages vers l'événement. Ceux-ci semblent en effet être poussés par une force à laquelle ils ne peuvent se soustraire et qui les mène, sans qu'ils ne puissent s'en défaire, vers un destin tragique. Il existe, au cœur de nos fictions, une fatalité qui mène à l'événement. Aussi relevons-nous cette affirmation de Jean-Claude Lebrun à propos de *Dans la Foule* : « Une fatalité s'est en effet mise en marche, qui bientôt les réunit [101]». Le destin serait donc, bien au-delà du hasard, le réel moteur, la matrice de l'événement, celui qui le génère et qui s'en rend coupable. Il nous semble donc intéressant d'analyser comment ce destin se manifeste dans nos romans, d'abord en observant son caractère « fatal », inéluctable, puis son caractère d'imminence.

L'événement est à plusieurs reprises évoqué dans nos romans comme inévitable : il semble programmé et impossible à arrêter, comme s'il était en marche avant même de se répandre sur le monde. Il comprendrait donc intrinsèquement le sème de la destinée : notons qu'au Moyen-âge, le substantif « aventure », issu du verbe latin « advenire », signifie « le destin, le sort ». Or ce terme est l'une des étymologies soupçonnées du mot « événement »[102]. Ce serait donc l'essence même du mot « événement » qui serait en lien avec la notion de destin, de fatalité. Nous constatons que ce destin est d'abord observable dans nos romans sur

[101] Jean-Claude Lebrun, « Une éclatante réussite », *L'Humanité*, 19 octobre 2006.
[102] Emmanuel Boisset, « Aperçu historique sur le mot événement », *op.cit.*

un point de vue formel, au niveau de l'organisation du récit. Dans *Dans la Foule*, cette fatalité est traduite par l'insupportable installation du récit dans les cent premières pages : on y voit les personnages en route vers le stade, partant de France, d'Italie ou d'Angleterre. Or le lecteur n'est pas dupe : il sait que son roman évoque le Heysel, un fait historique dramatique, et il ne peut pas lire sans savoir que le récit mène, cent pages durant, vers la catastrophe. Mauvignier, dans ses entretiens, dit lui-même qu'il trouve un aspect « grotesque » à cette longue installation, mais cet aspect n'a pour effet que de rendre encore plus insoutenable l'attente de l'événement. Témoin de l'enthousiasme débordant de Tonino, ou de la consommation abusive d'alcool de Geoff, le lecteur sait qu'autant de détails ne font que rapprocher les personnages de leur destin tragique. Si le début du roman est donc « grotesque », ou éloigné d'un quelconque ton sérieux, l'événement est pourtant déjà palpable et s'inscrit en filigrane derrière un incipit décrivant l'insouciance de ceux qui marchent vers une mort fatale. Par ailleurs, la narration sème des indices de cette fatalité, notamment en insérant de très courtes références à la vie après l'événement, comme cette remarque de Jeff dès la première page : « Le soleil, celui de ce jour là, je me dis, pas sûr que ce soit mieux d'en parler, pas sûr que j'aie envie[103] ». Encore une fois, la présence de la forme clitique « ce jour là » permet d'installer par une désignation implicite, elliptique, la crainte d'un jour terrifiant dont le récit va s'approcher de plus en plus, jusqu'à le décrire de l'intérieur. De manière plus évidente et plus évocatrice encore, la première phrase du roman de Mauvignier est : « Nous deux, Tonino et moi, on n'aurait jamais imaginé ce qui allait arriver[104] ». D'emblée, le récit se situe donc dans la rétrospection et l'analepse : Jeff, après l'événement, prend la plume pour se souvenir du jour où, décollant de Paris, il allait vers Bruxelles avec Tonino sans savoir ce qui, inévitablement, « allait arriver ». Cette modalité temporelle du récit accentue encore toute sa fatalité : l'événement, dans le temps du discours, est déjà révolu : il a eu lieu. Il n'y a donc plus aucun moyen de l'éviter, et le récit y mène inéluctablement.

Cet aspect révolu, nous le notons, est encore plus marqué dans *Falling Man*. En effet, l'incipit du roman de DeLillo s'installe au cœur de l'événement : le lecteur est projeté dans la fumée noire et la panique des tours en feu d'où sort Keith. Aussi la première phrase ne laisse-t-elle aucun doute sur l'aspect révolu de l'événement : « Ce n'était plus une rue mais un monde, un espace-temps de pluie de cendres et de presque nuit[105] ». La négation par laquelle débute le

---

[103] Mauvignier, *op.cit.*, p.11.
[104] *Ibid.*, p.9.
[105] DeLillo, *op.cit.*, p.11.

récit installe donc le récit dans le monde post-événementiel : ici, pas d'attente, car l'événement a déjà eu lieu. Cependant, le récit revêt un aspect cyclique, et semble condamné à revenir à l'événement, car il juxtapose deux déroulements chronologiques : si l'histoire de Keith va de l'événement à l'éloignement de celui-ci, l'histoire de Hammad, elle, débute quelques temps avant l'événement pour se terminer au moment de son sacrifice, c'est-à-dire précisément au moment où la tour nord est percutée. Nous remarquons d'ailleurs qu'à cet instant du récit, les deux chronologies se rejoignent, réunissant pour la première fois Keith et Hammad dans la même phrase : « Une bouteille tomba du comptoir dans l'office, de l'autre côté de l'allée centrale, et il la regarda roule de-ci de-là, […] il la regarda tournoyer de plus en plus vite puis rouler à travers l'avion un instant avant que l'appareil ne heurte la tour, chaleur, carburant, feu, et une onde d'explosion traversa la structure qui expulsa Keith Neudecker de son siège et le jeta contre un mur[106] ». Si l'événement a donc lieu dès l'incipit, la narration tend une fois de plus vers lui, le reproduisant dans l'excipit. Les structures de nos romans sont donc déjà un indice de cette fatalité immiscée entre les rouages du récit.

Mais cette structure n'est pas le seul indice de l'inéluctabilité de l'événement, elle n'en est qu'un écho, un reflet spéculaire. Dans *Falling Man*, ce sont les membres de la cellule terroriste qui apportent le discours le plus explicite sur cette modalité tragique de l'événement. En effet, les djihadistes, eux, sont convaincus que leur existence est liée à un destin puissant, et contre lequel l'individu ne peut rien. Nous approchons ici une conception quelque peu janséniste de la vie : ces hommes sont prédestinés, et il n'y a rien qu'ils puissent faire pour échapper à leur mission. Nous avons déjà dit que Hammad avait des doutes sur sa destinée et se posait un certain nombre de questions. Dans « Nokomis », c'est encore Amir qui lui répond en ces termes : « La fin de notre vie est prédéterminée. Nous sommes emportés vers ce jour depuis l'instant où nous naissons. […] C'est seulement une chose écrite depuis longtemps. Nous sommes en train de trouver la voie déjà choisie pour nous[107] ». Ce discours ne laisse aucun doute sur l'ancrage de la notion de destin dans *Falling Man*. Et si cette parole est liée à un personnage extrémiste, elle n'empêche pas que l'on s'interroge sur son sens : Amir a-t-il raison ? Car le fatalisme (« c'est une chose écrite ») de ce personnage n'est peut-être que la mise en discours d'un sentiment que tous les personnages partagent. Et se sentiment de fatalité, Keith et Lianne l'éprouvent quand ils visionnent ensemble les vidéos du 11 septembre. La particularité de cette scène vient de son aspect spéculaire : Keith visionne

---

[106] *Ibid.*, p.289-290.
[107] *Ibid.*, p.213.

l'avion qui percute les tours, alors qu'à cet instant il était lui-même dans les tours. Cette mise en perspective nous donne l'impression qu'il n'est que spectateur d'un film, sauf que cette impression est brisée. Nous savons qu'à l'instant où l'avion percute la tour, Keith est dans cette tour, tout autant qu'il est devant son écran au moment du visionnage. Aussi les personnages se disent-ils, devant l'écran : « Ils allaient tous mourir, passagers et équipages, des milliers d'autres dans les tours[108]… ». Cette remarque semble exprimer une préscience, presque une prophétie : avant même que l'avion surgisse, Lianne et Keith savent qu'une catastrophe va se produire. Bien sûr, cela est lié à la structure du roman, et au fait que l'événement a déjà eu lieu, mais il est intéressant de souligner comme les protagonistes reviennent sur l'événement pour lui donner une préexistence, une fatalité. Quoi qu'ils fassent, un avion surgira toujours au milieu de l'écran pour percuter la tour.

Cette « préscience » est également présente dans *Dans la Foule*, mais de manière plus discrète : elle passe par le pressentiment. Alors même que le lecteur redoute « l'avènement de l'événement » dans les cent premières pages du roman, certains personnages rendent cette tension encore plus palpable en émettant des doutes sur ce match, des pressentiments graves. C'est le cas de Madge, la femme de Doug, dont Geoff décrit l'attitude avant que les frères Andrewson ne quittent l'Angleterre pour se rendre à Bruxelles : « Ses yeux, dont le fard ne cachait pas l'inquiétude de voir son mari partir sans elle, ce sourire pour cacher la peur qu'elle devait avoir, connaissant Doug et redoutant de lui tout ce qui pourrait arriver[109] ». De cette citation, nous pouvons noter l'inquiétude d'une épouse qui connaît trop bien son mari, une inquiétude justifiée qui paraîtrait anodine si le lecteur ne savait pas déjà que « quelque chose va arriver ». Il n'y a donc rien à faire pour sauver les personnages du néant vers lequel ils se dirigent (ou vers lequel ils se sont déjà dirigés, dans *Falling Man*).

Dans le roman de Mauvignier, il semble que ce soit justement Geoff qui porte le discours de l'inévitable. Par exemple, décrivant une scène de débat sur le match chez les Andrewson, il imagine l'indignation de Ray, son père, et de Doug, qui affirment que « tout était truqué, peut-être même joué d'avance[110] ». Or il nous semble que ce propos, attaché purement au commentaire du match, peut prendre une valeur symbolique, car au moment où le récit a lieu, tout a déjà été joué. Enfin, il nous semble assez révélateur qu'à partir de l'événement, Geoff n'utilise plus que des verbes au futur. Dès cet instant, nous ne savons plus si Geoff raconte ce qu'il a vécu après l'événement, ou un possible vécu. Ce que nous savons en revanche, c'est à

---

[108] *Ibid.*, p.165.
[109] Mauvignier, *op.cit.*, p.18.
[110] *Ibid.*, p.180.

quel point la présence de ce futur dénote une totale prévisibilité de la « suite des événements ». Si Geoff utilise ce temps, il n'a aucun doute sur le déroulement de son futur, ce pourquoi il n'emploie pas de conditionnel mais bien un futur figé, qui annonce la suite de sa vie. Cette modalité nous semble traduire une autre idée du destin : celui de Geoff est scellé dans ce futur inflexible, cette prévisibilité aliénante. Enfin, l'impression que l'événement est inévitable est signifiée dans le roman de Mauvignier par l'usage du verbe « falloir », qui revient tout au long de la narration. En effet, la structure impersonnelle « il faut que » est à relever chez trois personnages différents. Or ce verbe d'obligation nous semble être un marqueur pertinent de l'impératif auquel les personnages se heurtent : ils n'ont pas le choix, « il faut que » cela soit ainsi. Nous pouvons par exemple citer Jeff s'indignant d'avoir été arbitrairement désigné comme « gardien du temple », c'est-à-dire gardien du souvenir du Heysel : « pourquoi fallait-il qu'à moi il revienne de partager une nuit d'un voyages de noces que la mort venait juste d'embrasser, […] pourquoi faut-il qu'à moi Tana ait voulu faire ce cadeau[111]… », ou encore, Tana parlant d' « un stade vers lequel il n'aurait jamais fallu marcher[112] ». Les personnages de nos romans sont donc « destinés » à converger vers l'événement. Comme l'écrit Jean-Maurice de Montremy à propos du roman de Mauvignier : « Assourdis, étouffés, sans s'y attendre et sans comprendre, ils deviennent des hommes face à un destin[113] ».

Par ailleurs, ce destin nous semble symbolisé, dans le roman de Mauvignier, par l'image de l'autogire. En effet, à plusieurs reprises, les personnages évoquent cette figure circulaire qui tourne. Or il nous semble que la roue soit assez symbolique du destin : comme lui, elle tourne inlassablement, sans surprise, elle ne fait que ce qu'elle doit faire : la roue est comme l'indice, dans le roman, que le destin suit toujours son cours. Aussi cette roue était-elle incarnée d'abord par la grande roue du parc des expositions de Bruxelles («Juste derrière le stade, dans le parc des expositions, la grande roue tourne lentement et nous, en face, nous parlons d'elle et de son mouvement dans le ciel[114]»), puis par l'autogire de la salle de bains de Gabriel («le bruit de l'autogire qui tourne comme une roue de bicyclette[115]. »), et enfin, l'autogire de la cuisine de la mère de Tana (« Il n'y avait pas de bruit à la maison, juste l'autogire qui tournait

---

[111] *Ibid.*, p.359.
[112] *Ibid.*, p.319.
[113] Jean Maurice de Montremy, « Laurent Mauvignier, le romancier funèbre », La Croix, 14 septembre 2006.
[114] Mauvignier, *op.cit.*, p.137.
[115] *Ibid.*, p.203.

dans la fenêtre au-dessus de l'évier[116]. »). La présence de cette roue tout au long du récit semble nous rappeler à quel point la vie n'est que cela, une roue qui tourne, et dont la voie est tracée.

Et outre le sentiment de l'inévitable, le destin est également présent dans nos œuvres à travers le sentiment cette fois-ci d'une imminence. Aussi pouvons-nous relever plusieurs éléments désignant l'arrivée très proche de l'événement. Dans *Falling Man*, Hammad se répète à deux reprises « L'heure approche[117] ». Cette affirmation simple et concise nous indique, notamment par l'emploi de l'article défini, que « l'heure », c'est-à-dire le moment de l'événement, est déjà en marche. Cette phrase, répétée, apparaît comme un refrain annonciateur et angoissant et donne un réel sentiment d'imminence. Le procédé est exactement le même dans *Dans la Foule* quand Jeff dit que « l'heure du match approchait[118] ». Le parallèle est ici très flagrant, car la ressemblance va jusque dans le choix des termes employés pour évoquer cette tension vers l'événement, qui rappelle le déroulement des heures, celui de la roue qui tourne. Un peu plus tôt, Geoff évoque l'«allure de ceux qui vont ensemble et attendent l'heure fatidique[119]». Or l'emploi de cet adjectif est tout à fait pertinent : « fatidique », emprunté au latin classique « fatidicus », c'est-à-dire « qui prédit l'avenir, prophétique », nous semble parfaitement désigner cet instant pré-événementiel dans lequel la tension de l'événement s'enracine. Les moments qui précèdent sont donc des moments de tension (au sens étymologique de « tendre vers ») pendant lesquels s'exprime un vrai sentiment de latence : « Ça ne devrait plus tarder[120] », affirme Gabriel alors qu'il sent, à l'extérieur de l'enceinte du stade, l'effusion des gradins monter en puissance. Il nous semble donc, pour en revenir à la piste du tragique, que nos romans contemporains installent une attente de l'événement dans leur récit, et une tension rigide vers celui-ci qui serait de l'ordre du destin, ou pour reprendre un terme de la tragédie latine, du « fatum », ce destin tragique que le héros veut toujours défier, « ce sort qu'on nous fait[121] », comme le dit Tana, et contre lequel il est impossible d'aller. Le fatum, pour ces personnages, c'est l'événement, et la mort qui accompagne cet événement, comme le résumé Yves Harté dans un article sur le roman de Mauvignier : « Ils vont donc tous vers le stade et l'on sent dans ces pages denses combien la

---

[116] *Ibid.*, p.296.
[117] DeLillo, *op.cit.*, p.101.
[118] Mauvignier, *op.cit.*, p.63.
[119] *Ibid.*, p.52.
[120] *Ibid.*, p.84.
[121] *Ibid.*, p.198.

mort peut arriver[122] ». Il y a donc bien toute une problématique du destin et de la fatalité dans nos romans, que nous pouvons assimiler au fonctionnement de la tragédie grecque. Domenach, dans son essai sur le tragique moderne, revient d'ailleurs sur le fatum : « *Fatum*, disent les Latins : "c'était dit" ; *mektoub* disent les Arabes : "c'était écrit". Cette liaison du verbe avec la fatalité nous approche d'une énigme tragique : la persistance de la cause, érigée en logique irréductible contre la liberté et contre l'événement[123] ». Le destin tente donc, selon Domenach, de combler le vide qui demeure à l'endroit de la cause de l'événement, il va même *contre* l'événement. Nous y voyons une nouvelle expression de la volonté de maitriser l'événement, de dire « ce n'est pas l'événement qui nous fait, c'est nous qui faisons l'événement » : n'est-ce pas la problématique du héros tragique voulant défier son destin ? Il nous semble donc que la narration de l'événement dans nos romans contemporains ait un lien aussi obscur qu'étroit avec la tragédie.

2) Résurgences du tragique

Il existe bien dans nos fictions la présence d'un destin que nous pensons pouvoir lier au « fatum » qui écrase le héros tragique. Les événements eux-mêmes, dans leur dimension inattendue et inexplicable, sont tragiques par essence. Pour Derrida, il y a bien quelque chose de l'ordre du tragique antique dans le déroulement du 11 septembre : « le 11 septembre relève encore du théâtre archaïque de la violence destinée à frapper l'imagination[124] ». Il nous semble donc important de nous demander en quoi le roman de l'événement peut être lié à la tragédie antique, et ce que ce lien révèle de la quête de sens dans laquelle nos romans semblent vouloir se situer.

La première remarque que nous pouvons faire, c'est que nous retrouvons dans nos œuvres quelques repères évoquant fortement le cadre du théâtre antique, et particulièrement du théâtre grec dans l'Athènes du Ve siècle avant Jésus-Christ. Nous pensons aux Dionysies, fêtes pendant lesquelles avaient lieu des représentations théâtrales. A Athènes, les Grandes Dionysies étaient l'occasion, au printemps, de réunir les étrangers, ce qui générait un cosmopolitisme aisément comparable à celui de Bruxelles le jour de la finale de la Coupe d'Europe dans *Dans la Foule*. Pendant ces grandes fêtes, il est dit que le vin coulait à flot dans l'hémicycle du théâtre, et que l'euphorie était reine de cérémonie. Cet événement

---

[122]Yves Harté , « Emportés par la foule » , *Sud Ouest Dimanche*, 17 septembre 2006
[123] Domenach, *op.cit.*, p.33
[124] Derrida , « La déconstruction du concept de terroriste selon Derrida », *op.cit.*, p.154

religieux fédérateur et l'enthousiasme total qu'il suscitait nous font immédiatement penser au contexte du drame du Heysel. En effet, *Dans la Foule* semble reproduire le cadre festif des Dionysies grecques, mais en le vulgarisant : le vin devient de la bière, et les âgons tragiques du football. Par ailleurs, la transe dans laquelle semblaient plongés les citoyens spectateurs des Dionysies nous rappelle celle qui a poussé les Anglais à agir d'une façon parfaitement irresponsable. Geoff est pris de cette transe, à tel point qu'il ne se reconnaît pas lui-même : « Est-ce que c'est ma voix qui chante avec eux ? Est-ce que c'est moi que j'entends avec mes frères, qui cours et gueule *Here we go* , *here we go*[125] ! ».

Govaert, dans son essai sur les liens entre le football et la violence, pense, lui, à l'ambiance électrique des Jeux Olympiques d'Athènes : « Le public est dépeint comme très enthousiaste et très passionné : il crie, gesticule, trépigne, s'indigne et lutte avec ses voisins ». Nous reconnaissons une fois de plus l'attitude des supporters anglais, ce qui nous mène à penser que leur attitude n'est pas sans lien avec une tradition archaïque du spectateur. Par ailleurs, dans le même ouvrage, Govaert établit également un lien entre l'ambiance des gradins et celle du théâtre : « Lieu du spectacle d'une pratique, le stade, à la fois territoire et théâtre, apparaît […] comme le lieu du spectacle offert par le public[126] ». Tout comme des spectateurs de théâtre, les supporters de football s'agitent tant qu'ils en deviennent le vrai spectacle. Cela est d'autant plus juste que, pour le drame du Heysel, il n'y a finalement pas eu d'autre « spectacle » à voir au stade que celui des Anglais courant sur les Italiens. Le stade, dans sa forme même, semble évoquer l'ovale du théâtre antique. D'ailleurs, dans *Dans la Foule*, Gabriel reste à l'extérieur du stade, « Mais on entend cette fureur qui fait lever le stade comme une bulle de savon et trembler la terre, les murs, comme si l'air vibrait aux sons des voix et des cornes de brume[127] ». Cette description, évoquant une certaine puissance (« fureur », « tremblait », « vibrait »), nous rappelle une sorte de scène primitive et semble lier encore plus les gradins du Heysel à ceux du théâtre grec antique. Mauvignier lui-même n'hésite pas à assimiler les deux. Aussi confie-t-il lors d'un entretien : « Dans le Heysel, il y a la dimension du théâtre antique, des jeux, il y a le spectacle[128] ». Le parallèle entre l'atmosphère des fêtes antiques et celle des gradins du Heysel n'est donc à démontrer : il s'impose et donne une certaine essence archaïque à l'événement dans le roman de Mauvignier.

---

[125] Mauvignier, *op.cit.*, p.110.
[126] Govaert, « Le sport et la violence », *op.cit.*, p.113.
[127] Mauvignier, *op.cit.*, p.96.
[128] Pollentier, *op.cit.*

Mais ce lien est également présent dans le roman de DeLillo. On peut même citer une référence directe dans le roman, lorsqu'il est dit que Lianne, faisant face à l'homme qui tombe pour la deuxième fois, « aurait voulu croire qu'il s'agissait d'une sorte d'antique théâtre de rue[129] ». Mais outre cette référence explicite, il semble que le spectacle qui se joue à New York le 11 septembre 2001 est en lien avec la tragédie antique. Dans un portrait de DeLillo pour *l'Express,* Busnel se livre à une analyse très intéressante, et notamment à un rapprochement entre New York et l'Athènes archaïque : « Dans l'antique Athènes, les interprètes du théâtre de rue cherchaient à provoquer chez le spectateur, par un mélange de tragédie et de comique, une compréhension de ce qu'il y a d'irrationnel dans les grands programmes de l'existence comme dans le petit pas suivant. A Manhattan, cette nouvelle Athènes que recouvre en permanence un assourdissant bruit de fond, Don DeLillo reprend le flambeau[130]». Pour Busnel, le lien entre les deux réside donc dans l'écriture de DeLillo, qui fait de l'événement un spectacle portant un message à l'homme sur sa propre existence. New York et Bruxelles sont donc ces « nouvelles Athènes » qui accueillent une fable, un spectacle plein de sens, et nos romans reproduisent le cadre du théâtre antique afin d'y intégrer un tragique moderne.

Car si nous observons dans nos romans le cadre de la tragédie antique, nous constatons que nous pouvons aller plus loin dans le raisonnement, car nos fictions contiennent vraiment, au-delà des apparences, une essence tragique, non seulement au sens populaire tel que le décrit Domenach, mais aussi au sens le plus profond. Nous observons en effet dans nos romans quelques éléments-clé hérités de la tragédie, qui nous font envisager nos fictions comme l'incarnation d'un tragique moderne.

La structure de nos romans, d'abord, semble nous mettre sur la piste d'une essence tragique. En effet, nous constatons que nos deux romans sont constitués de façon très parallèle : ils sont formés en trois parties, et il y a entre la deuxième et la dernière partie une ellipse de trois ans. Cette ressemblance extrême entre les deux romans ne peut pas s'expliquer par une copie d'un auteur à un autre : en effet, si Mauvignier et est un lecteur de DeLillo, il a écrit *Dans la Foule* trois ans avant que DeLillo ne publie son roman, et DeLillo n'est pas lecteur de Mauvignier. Ces structures en trois parties nous évoquent les tragédies en trois actes telles qu'elles existaient notamment pendant la Renaissance dans la littérature

---

[129] DeLillo, *op.cit.*, p.196.
[130] Busnel, *op.cit.*

européenne. Comme dans la tragédie, l'événement est connu du spectateur (lecteur) avant même qu'il soit raconté (du moins il sait qu'un drame se prépare). Cependant nos œuvres s'émancipent d'un cadre prédéfini : *Falling Man* est une sorte de tragédie à l'envers, puisque le roman débute par la fin, tout comme la fin équivaut au début. La fin de *Dans la Foule* est, elle, en opposition avec la fin de la tragédie : en effet, le roman se termine sur une note optimiste (la «réparation » de Tana) que la tragédie ne peut se permettre. Nos œuvres ne sont donc pas des tragédies, mais leur structure nous l'évoque, à la manière d'un palimpseste mal effacé. L'essence tragique se trouve aussi dans l'accès au discours et dans le choix de la polyphonie. En effet, nos romans, et surtout *Dans la Foule*, font parler les personnages, comme la tragédie fait parler ses héros dans des monologues pathétiques. Si nos fictions sont génériquement différentes de la tragédie, elles en gardent l'essence en rendant présentes des voix, ce qui donne une impression d'oralité (qui est une caractéristique du théâtre). La forme nous donne donc quelques indices d'une essence tragique. D'ailleurs, pour parler du roman de Mauvignier, Nathalie Crom parle d'un « puissant huis-clos de voix[131] ». Cette proposition nous semble aller tout à fait dans le sens d'une essence tragique : nos romans sont des huis-clos en ce qu'ils sont une narration « fermée » de l'événement qui se partage entre plusieurs voix, comme dans la tragédie.

Enfin, il nous semble que toute l'essence tragique passe à travers ces voix, les personnages de nos romans. Bien sûr nos protagonistes, Keith, Lianne, Jeff ou Tana, ne sont pas des héros au sens où la tragédie antique ou classique l'entend : ils ne sont pas issus d'une famille noble, ne maitrisent pas un langage particulièrement élaboré, et ne prennent pas de décision sublime, comme Antigone enterre illégalement son frère ou Médée tue ses enfants par vengeance. Pour Mauvignier, la tragédie n'est pas forcément liée à la grandeur des personnages qu'elle invoque : « Pourquoi personne ne s'interrogerait sur les raisons pour lesquelles les personnages de la tragédie sont forcément puissants, forts, machiavéliques alors qu'ils pourraient tout simplement naître rois et être des crétins[132]? ». L'auteur a donc une conception moderne du héros de la tragédie : il peut être un « crétin », une personne vulgaire éloignée de la grandeur sublime des personnages classiques de la tragédie. Tous nos personnages ont recours à un langage familier (d'autant plus que nous avons accès à leur pensée, et que leurs réflexions sont spontanées et normalement intimes), et vulgaire (du latin « vulgus », commun, du peuple). De plus, ces personnages sont tous lacunaires : Geoff est un

[131] Nathalie Crom, « Stade final », *Télérama*, 13 septembre 2006.
[132] Laurenti, *op.cit.*

lâche, Jeff n'ose pas parler à Tana, Gabriel perd Virginie à cause de sa jalousie maladive, etc. : ils n'ont rien d'héroïque. Nous voyons dans ces personnages prosaïques la marque d'un nouveau tragique, celui qui s'installe au cœur de la banalité, le grand tragique du XXe siècle. Domenach analyse d'ailleurs très pertinemment la différence entre le héros tragique classique et le héros tragique moderne : quand le premier est construit sur les valeurs qui lui ont été données, l'autre l'est sur celles qui lui ont été enlevées[133] (le sens, ou Dieu…).

Cependant, si les héros n'existent plus, il nous semble que la narration prête à certains personnages quelques traits du personnage tragique, notamment aux femmes. En effet, nous constatons que les personnages féminins de nos romans portent un discours qui s'approche du sublime tragique. Aussi voyons-nous en elles une résurgence de la « pietà », cette figure issue de la peinture chrétienne et qui désigne par extension la femme, la mère en souffrance face à la mort. Bien sûr, la figure est revisitée, mais il nous semble que certains aspects demeurent. Lianne, dans *Falling Man*, nous semble être la moins proche de cette figure de femme endeuillée. Cependant, sa souffrance est bien présente – nous l'avons déjà évoquée – et sa solitude et l'inquiétude pour son fils la rapprochent de la « pietà ». Lianne est un réceptacle des douleurs d'autrui : elle absorbe le mal-être existentiel de son mari, le malaise des patients atteints de la maladie d'Alzheimer, la vieillesse douloureuse de sa mère, et le mutisme de son fils. Elle est donc la figure de l'altruisme par excellence, une figure de douceur et de dévotion qui fait d'elle un personnage sublime. De façon plus évidente, nous pensons à la mère de Tana dans *Dans la Foule*. Nous avons déjà vu l'austérité dans laquelle cette femme a plongé sa vie suite au décès prématuré de son mari. Tana décrit l'attitude sinistre de sa mère, perdue dans un deuil éternel. Elle dénonce la grandeur que sa mère croit trouver dans ce deuil (le deuil étant, nous le rappelons, un topos de la tragédie). Tana, également veuve après l'événement, ne veut pourtant pas « jouer le deuil éternel[134] », elle ne veut pas suivre l'exemple prétendument sublime de sa mère, qui les voit, elle et sa fille comme « mère et fille vêtue et deuil et de piété[135]… ». La mère de Tana se voit donc comme cette figure sublime de la « pietà », de la femme souffrante, d'essence tragique. Cette vision est bien sûr nuancée par toute l'ironie que Tana ajoute à son discours, qui, dans ces pensées, dit à sa mère : « tu voulais devenir le deuil personnellement ». Nous avons donc ici une grande figure de la veuve éplorée, fidèle à son défunt mari, austère et livide comme les grandes héroïnes tragiques.

---

[133] Domenach, *op.cit.* p.275.
[134] Mauvignier, *op.cit.*, p.298.
[135] *Ibid.*, p.299.

Cependant, il nous semble que la véritable héroïne tragique de nos romans soit Tana. En effet, cette jeune femme exprime dans *Dans la Foule* une douleur vive qui rend parfois difficile la lecture. Ses longs monologues intérieurs nous semblent avoir la teneur des monologues de la tragédie. Mais de l'extérieur, déjà, Tana apparaît comme une figure héroïque. Jeff, en entrant dans la chambre d'hôtel avec Tana, quelques heures seulement après l'événement, décrit la colère de Tana: « Elle retire un polo sur une chaise, le pose sur une autre chaise, près du bureau, son visage en alerte, les yeux comme des billes roulent dans les orbites avec quelque chose de furieux, tendu[136]… ». Juste après, il évoque « sa furie et l'énergie qu'elle déploie pour le faire[137]». Nous relevons ici des occurrences telles que « alerte », « furieux » ou encore « furie », qui nous évoquent la « furor », une notion essentielle de la tragédie romaine. La « furor » est un état de folie, une colère qui plonge le personnage dans un état second. Cet état provisoire est celui qui anime le héros tragique. Jeff observe chez Tana une colère qui n'est pas très éloignée de cet état second. La frénésie de Tana est donc observable de l'extérieur. Mais Tana ne passe pas exclusivement par cet état : elle passe aussi par l'état de « dolor », cette tristesse incommensurable que traverse également le héros tragique. Or la « dolor » de Tana, exprimée dans ses monologues intérieurs, est omniprésente et si lyrique qu'elle tend à atteindre le sublime : il s'agit d'une souffrance pure. Nous pouvons citer pour illustrer ce sublime un extrait pendant lequel Tana, pourtant en rupture avec sa mère, comprend sa douleur et se compare à elle. Elle décide alors de faire le sacrifice de l'amour pour alléger sa peine. Par abnégation, Tana désire se refuser à pleurer un mort pour continuer à vivre :

> On marche, je retiens les larmes qui montent au visage comme je monte à chaque marche. Et c'est plus dur de lutter contre elles, mais, Francesco, – les deux alliances en or et le portrait dans le médaillon autour de son cou – et cette fois il me semble que je la comprends, mais moi je vais vivre,
> Francesco,
> Oh non, Francesco, il ne fallait pas faire ce que tu as fait, lui donner raison, à elle et au malheur pour les femmes quand elle m'a bassinée toute mon adolescence au sujet des hommes qui meurent comme des mouches, et des mouches qui tournoient comme des ballons de baudruche et des fanions dans les stades, au-dessus des hommes. Et je penserai à tous ces hommes à aimer, j'ai peur, tellement peur, je ne ferai pas comme elle, si tu ne reviens pas, j'entends monter la colère contre toi, Francesco, je ne serai fidèle qu'à la vie, tu entends, tu es parti, tu me laisses et je ne te pardonnerai jamais parce que c'est à la vie qu'on doit fidélité et à personne, surtout pas à ceux qui nous manquent et nous tuent avec eux, tu entends, personne n'est digne de se croire au-dessus de cet amour qu'on doit à la vie – ni assez beau, ni assez fort pour se substituer à elle. Alors tant pis pour toi et pour moi, tant pis, tant pis, oui, c'est ça tant pis pour nous, tant pis pour l'amour.

Il nous semble juste d'admettre qu'un tel monologue atteint la grandeur du monologue tragique. Le rythme est intense : la phrase fait douze lignes, et multiplie les propositions

---

[136] *Ibid.*, p.234.
[137] *Ibid.*

subordonnées. De plus, nous relevons de nombreuses anaphores (« tant pis » est répété cinq fois), des allitérations (en « f » notamment), et des marques d'oralité qui nous font entendre la voix essoufflée de Tana (l'apostrophe à Francesco, entre autres). Les mots de ce monologue sont donc transcendés par le propos sublime : il s'agit ici du sacrifice de l'amour. Tana est donc un personnage pur, dont la souffrance atteint une certaine forme de sublime. Mais la profonde modernité de ce personnage d'essence tragique est qu'elle ne s'en remet pas aux dieux. Nous l'avons dit, Tana ne croit qu'au hasard, au chaos, qu'au grand vide du monde dans lequel elle évolue, et n'a pour réponse à sa complainte que l'écho de sa voix.

C'est en cela que réside la modernité du tragique : la croyance en rien. Dieu est mort, tous les dieux sont morts, et le tragique que contiennent nos fictions est un tragique sans dieu. C'est là la caractéristique majeure du retour du tragique selon Domenach : « Oui, l'on aperçoit maintenant à quel point la « mort de Dieu », censée avoir entrainé la mort de la tragédie, ce spectacle apparemment religieux d'un peuple croyant, est au contraire impliqué dans la tragédie dont elle constitue le noyau originel, et dont elle ne cesse pas d'inspirer l'action[138] ». Car la tragédie moderne naît précisément de la mort de Dieu, de la totale solitude de l'homme dans le monde. L'effet de l'essence tragique ici est d'offrir un message universel par le biais de la fiction, d'offrir la possibilité, en racontant l'événement, de parler d'un monde désordonné, vulgaire et absurde, où le châtiment n'est plus divin mais humain (une attaque de l'homme par l'homme).

La quête de sens entreprise par nos personnages, mais aussi (et surtout) par le lecteur et l'auteur passe donc par l'exploration des figures auxquelles l'homme a coutume de se référer : le coupable, Dieu, le destin, puis finalement, un miroir qui nous rappelle notre solitude dans un monde dont il semble que nous ayons perdu les clés. La quête de sens aboutit donc sur un constat amer et anxiogène : c'est là que le tragique revient mais un tragique à l'oreille duquel Nietzsche aurait murmuré « Dieu est mort ».

---

[138] Domenach, *op.cit.*, p.31.

CONCLUSION

Ecrire l'événement tragique revient donc à invoquer le tragique au sens originel, la tragédie telle que la connaissaient les citoyens grecs ou latins de l'Antiquité. Car la tentative de narration d'un événement qui résiste au langage et au sens et la quête difficile d'une explication semble devoir inlassablement aboutir sur une vision tragique du monde. Aussi la forme romanesque serait-elle à considérer comme le nouveau support du tragique, le nouveau moyen d'expression de celui-ci. Philippe Forest, explorant les caractéristiques du roman moderne, affirme qu' « il existe pourtant une autre solution qui désamorce la logique funeste du sacrifice tout en conservant aujourd'hui actif le principe même du protocole tragique à la faveur d'un déplacement dans l'espace de la fiction. Cette solution se nomme le roman moderne. Que celui –ci […] rappelle à la vie la défunte tragédie pour témoigner de sa scandaleuse vérité est, si l'on y réfléchit, l'évidence même[1] ». Le roman moderne est donc le moyen de réveiller le tragique, rappelant aux hommes leur condition tragique au sein du monde. En cela, Forest considère que le roman est un « défi » lancé, par le biais de la catastrophe, à une société qui doit pouvoir se remettre en question et se ré-interpréter : « Nicole Loraux, usant du terme grec, nomme *menis* cette voix par laquelle une douleur du deuil se trouve constituée en défi adressé à la société des hommes et des dieux. La littérature est ce défi. Elle est cette parole de vérité dressée contre la dénégation par laquelle sujets et société tentent de se protéger de toute révélation, parole par laquelle se lève cette irréductible protestation du négatif que d'autres (Camus ou Bataille) ont nommé révolte ou bien impossible[2] ». La mise en fiction de l'événement tragique permet donc, selon Forest, de pousser l'homme à accepter la « révélation », la vérité de son existence sur terre : il y est seul, sans tutelle, et il est seul responsable de ce qui s'y produit. Il est précisément « l'Homme qui tombe », et c'est en cela que le titre du roman de DeLillo nous semble pertinent car il est tout aussi évocateur sur un plan symbolique : raconter l'événement tragique contemporain, c'est raconter la chute de l'homme, déchu de sa toute puissance à l'heure où il doit affronter l'événement, ce « quelque chose » incompréhensible et pourtant totalement humain, ce « fait » déclenché par des hommes pour détruire l'homme.

---

[1] Philippe Forest, *Le roman, le réel, et autres essais*, Nantes, Editions Cécile Defaut, Coll. "Allaphbed 3", 2007, p.217.
[2] *Ibid.*, p.219.

La lecture de nos œuvres nous fait donc apercevoir une tragédie nouvelle, qui raconte l'histoire d'un ciel sans dieu sous lequel l'homme se démène avec ses propres mystères. Car si jusqu'au XXè siècle le tragique est d'avoir un destin, depuis, le tragique semble être plutôt de ne pas en avoir, de n'être pas guidé, et de se heurter à un monde incompréhensible.

Aussi, peut-être faut-il pouvoir accepter, et nos romans vont sans doute en ce sens, que l'événement n'est « rien ». Nous avons d'abord constaté que la description de l'événement ne pouvait se contenter d'être réaliste et de n'être que le miroir fidèle de la réalité. Nous avons ensuite analysé le biais fictif de nos romans que constituent les personnages et leur pensée, observant que cette parole fictive permettait d'aller plus loin dans l'évocation de l'événement. Enfin, nous avons vu que l'écriture fictive de l'événement était le moyen d'entrer dans une quête de sens débouchant sur un constat amer de vide et de néant. Car, à force de tentatives d'explication, de description et de narration, nous n'aboutissons qu'au vide de sens que nous renvoie un monde hermétique et complexe. Nous avons dit dès le début de notre analyse que « l'événement » est une notion qui résiste à sa définition. Et si nos romans ne sont pas « inutiles », ils semblent nous dire qu'il faut admettre l'illisibilité de l'événement, comme l'affirme Salmon[3]. En effet, pour lui, peut-être qu'il faut simplement lire la mesure de cette obscurité : l'illisibilité de l'événement devient alors le seul événement. Romano, qui s'interroge également sur la teneur inexplicable de l'événement, affirme :

> Pur commencement à partir de rien, l'événement, dans son surgissement an-archique, s'ab-sout de tout causalité antécédente. Non que l'événement ne serait préparé ni préfiguré par rien, non qu'il n'aurait point d'ancrage dans une histoire et surgirait mystérieusement sans aucun rapport à elle ; de l'événement, au contraire, on peut dire qu'il a, […] ses causes ; mais ses causes ne l'expliquent pas, ou plutôt, si elles l' « expliquent », ce dont elles rendent raison ce n'est précisément jamais que du fait, et non point de l'événement en son sens événemential[4].

Romano pointe donc le paradoxe qui existe au cœur de la notion d'événement : il a certes des causes, mais ces causes ne permettent pas l'expliquer, ni de lui offrir le sens que l'homme a besoin de lui faire acquérir. Cela explique pourquoi les pistes du coupable, de Dieu ou du destin ne sont jamais satisfaisantes dans la perpétuelle quête de sens engendrée par l'événement. Romano résume d'ailleurs cela en affirmant que : « De l'événement, on ne peut dire qu'une chose, qu'il a sa cause en lui-même, c'est-à-dire, en toute rigueur, qu'il n'en a

[3] Salmon, *op.cit.*
[4] Romano, *op.cit.*, p.58.

pas[5]. ». Mais il ne faut pas voir dans ce constat une conclusion nihiliste : au contraire, selon Romano, ce constat ne fait qu'ouvrir un champ des possibles, des interprétations, il ne fait que laisser la place à la réflexion, et donc à l'écriture.

Et il nous semble que c'est peut-être cette ouverture sur de multiples possibles qui est à l'origine d'une production si importante d'essais, d'articles, de dossiers d'enquête ou d'écrits littéraires sur l'événement (notamment sur le 11 septembre). Tout au long de notre étude, nous avons dissocié l'écriture romanesque de l'écriture journalistique des médias, cherchant à en dégager les différences. Or il nous semble que notre réflexion révèle à quel point l'écriture romanesque se détache de l'approche médiatique. Laurent Mauvignier justifie d'ailleurs en partie l'écriture de *Dans la Foule* par la nécessité d'offrir une écriture « autre » de l'événement : « il ne faut pas que les écrivains laissent le discours sur la catastrophe aux médias », affirme-t-il, justifiant le passage par la fiction, par des personnages pour rendre le réel, pour « rendre compte de la déflagration que se produit à l'intérieur des êtres[6] ». Car les médias ne peuvent expliquer l'événement en se contentant de rappeler sa réalité. Aussi pouvons-nous supposer que dans le cadre du traitement de l'événement tragique, le roman s'impose comme le vrai « média ». Paradoxalement, ceux que nous appelons les « médias » (journaux, télévision, internet…) sont marqués du sceau de l'immédiateté, et ne semblent pas pouvoir s'en dégager, emprisonnant l'événement dans une sorte de « bulle de non sens », de cercles d'informations qui tournent sur eux-mêmes, que l'on finit par connaître par cœur mais qui laissent toujours un trou à l'endroit de la signification de l'événement, de sa compréhension et donc, finalement, de son acceptation (admettre qu'il a eu lieu, qu'il n'a pas d'autre origine que lui-même...). Et cette immédiateté est en inadéquation avec l'éventuelle compréhension de l'événement. Romano, analysant le rôle des médias dans la relation de l'événement, rappelle toute l'immédiateté dans laquelle ils se situent :

---

[5] *Ibid.*, p.59.
[6] Laurenti, *op.cit.*

> Par opposition à la narration historique ou romanesque, elle [l'information journalistique] implique toujours une série de médiations inhérentes à ce qu'on appelle aujourd'hui « les médias », et ne manifeste, par conséquent, qu'une expérience de seconde, voire de troisième main, où le destinataire de l'information n'est pas lui-même essentiellement en jeu dans ce qui est relaté, et où le journaliste a pour mission de susciter l' « ex-per-ience » du choc et y parvient d'autant mieux qu'il est moins impliqué lui-même dans ce qui « se passe ». Narrateur désengagé (à la différence du romancier ou de l'historien), qui n'est pas mis en jeu lui-même par ce qu'il relate : *intermédiaire*, comme pure médiation entre ceux qui éprouvent l'événement « dans leur chair » et ceux qui – public informe, anonyme, masse amorphe des spectateurs –, par le biais de l'information, sont d'autant plus frappés par le sensationnel, qu'ils sont moins bouleversés par lui[7]. »

Le philosophe évoque donc un « désengagement » des médias qui leur permet d'établir un lien immédiat entre le choc de l'événement et ceux qui, à des milliers de kilomètres, essaient d'en saisir l'ampleur et la gravité. Mais cette expérience « de seconde, voire de troisième main » ne permet pas autre chose qu'une « expérience » de l'ordre de la perception (d'émotions, de sentiments), elle ne conduit pas le « spectateur » de l'événement vers un processus d'explication et de réparation. L'apport de l'information médiatique se situe donc dans une urgence avec laquelle le roman prend ses distances. Car Daniel Bougnoux, dans son étude sur la différence entre « l'œuvre et le flot » (d'informations), affirme qu' « il est urgent de se dégager de l'urgence, de regarder le monde d'un autre œil ou de raconter autrement [8] » l'événement, pour en donner une résonnance plus profonde. Pour Bougnoux toujours, « il demeure essentiel de s'écarter de ce flot avec les artistes ou les œuvres et de reconstruire à bonne distance la transcendance d'un imaginaire[9] ».

Le roman apparaît donc alors comme un remède contre l'immédiateté et comme un autre regard sur l'événement. Et ce que le roman apporte à la relation de l'événement, c'est la création d'une intrigue tissée sur celui-ci. Ricoeur, dans *Temps et Récit I*, s'interroge sur la fonction de cette mise en intrigue de l'événement : « l'intrigue exerce déjà, dans son propre champ textuel, une fonction d'intégration et, en ce sens, de médiation de plus grande amplitude entre la pré-compréhension et, si j'ose dire, la post-compréhension de l'ordre de l'action et de ses traits temporels[10] ». Ce que veut dire Ricoeur, c'est que l'intrigue permet d'établir un lien plus solide entre l'immédiateté du choc de l'événement et le retour *a posteriori* sur celui-ci. C'est précisément en cela que le roman est intéressant, car il permet de dépasser l'immédiateté de l'événement, l'étonnement et le traumatisme qu'il génère aussitôt

---

[7] Romano, *op.cit.*, p.281.
[8] Daniel Bougnoux, « Entre l'œuvre et le flot, quel traitement de l'information ? », in *Que se passe-t-il ?*, *op.cit,* p.96.
[9] *Ibid.*, p.98.
[10] Ricoeur, *op.cit.*, p.127.

qu'il surgit, le silence et le mutisme qu'il semble imposer en retirant au monde sa logique. Le roman apparaît donc comme une passerelle entre l'événement et sa compréhension.

Le véritable enjeu de la mise en fiction de l'événement par le roman est donc celui de symboliser l'événement, d'en faire de la pensée, de l'imaginaire, une matière à digérer, à s'approprier pour mieux la maîtriser et donc, la dépasser. C'est ici seulement que nous pouvons voir une catharsis efficace de l'événement, par son écriture, par le déploiement d'un imaginaire. C'est là toute la puissance des mots. « Il faut accepter que l'œuvre à faire représente activement, *sans le dire*, un sentiment dont j'étais sûr, mais que j'ai bien du mal à nommer, car je ne puis sortir d'un cercle de mots usés, douteux à force d'avoir été employé sans rigueur [11]», affirme Forest, confirmant donc que l'œuvre a pour but de dire ce que le lecteur n'arrivait pas à se formuler lui-même. En explorant la pensée « supposée », imaginaire de l'individu, le roman crée du sens autour de l'événement. Car l'histoire de l'événement ne demande qu'à se convertir en Histoire de l'humanité, en une fable plus universelle qui apporte du sens avec elle. Forest constate qu'avec l'événement, un trou s'ouvre « dont la nature menaçante force le discours à reconstituer du sens qui vienne suturer, combler, recouvrir l'espace de cette béance et, parce qu'il constitue l'une des formes de la parole vraie, le roman se situe aux abords de ce trou ouvert pour en faire un objet constant de médiation autour et à partir duquel élaborer une fiction où vont se trouver mis en scène les effets du non-sens résonnant en échos dans l'univers des significations[12] ». Il y a donc bien dans l'écriture fictive de l'événement une volonté de faire cicatriser celui-ci, de l'exorciser au moyen de l'imaginaire et du langage. C'est pourquoi nous ne pouvons pas réellement dire des œuvres sur le 11 septembre qu'elles arrivent « trop tôt », comme nous nous le demandions au début de notre réflexion. Il faut voir dans ce « réflexe » d'écriture une envie de dépasser l'événement en le racontant d'un point de vue littéraire, tout comme il faut voir dans l'intérêt des lecteurs pour ces œuvres un besoin de « lire l'événement », de le voir saisi par des mots, par des pages, par un cadre de liberté où l'imaginaire reprend ses droits, de telle sorte que DeLillo comme Mauvignier choisissent de laisser dans leurs romans respectifs une ellipse de trois ans pendant laquelle une distance est prise avec l'événement, comme pour rappeler que le temps continue à passer, et que vivre est encore possible. Car nos auteurs, s'ils n'ont pas la possibilité d'amoindrir le bilan ou l'horreur des événements (parce que cela est bien réel), prennent en revanche la liberté d'offrir à leur personnage un répit voire une réparation après

---

[11] Forest, *op.cit.*, p.60.
[12] *Ibid.*

l'événement : à la fin de *Falling Man,* s'il est dit que Lianne « était prête à être seule, dans un calme confiant[13] » trois ans après l'attentat, Keith est, lui, replongé dans le chaos des tours. Il n'y a donc pas une réparation complète chez DeLillo. En revanche, *Dans la Foule* s'achève sur le bonheur renaissant de Tana, qui accepte progressivement de renouer avec la vie sous les yeux de Jeff, qui lui, est toujours affaibli : il décrit la nuit en imaginant qu' « elle se penche sur eux et les embrasse comme Tonino embrasse Tana, dissolvant le monde autour d'eux, le massacrant avec indifférence et bonheur, comme si les ombres sur le bord se tenaient entre elle sans y croire, le souffle retenu, en attendant que cesse l'étourdissement[14] ». Le roman de Mauvignier se termine donc sur une revanche nette du bonheur, c'est-à-dire sur le dépassement de l'événement, des « ombres » qui restent incrédules devant le retour non annoncé de l'optimisme. Nous ne savons donc pas si les œuvres nettement ultérieures aux événements sont plus « efficaces », ni si elles parlent « mieux » des événements que celles qui le suivent directement (et nous ne disons pas « immédiatement », puisque nous avons vu que nos romans sont déjà dans la médiation), mais nous comprenons pourquoi l'événement déclenche petit à petit un processus d'écriture, une démarche de réparation par la fiction, et nous comprenons que DeLillo, comme Mauvignier écrivent avant tout pour traverser l'événement, pour entrer en lui et en sortir, pour mener le récit vers une issue de mots et d'images (« c'est un livre sur l'idée de traversée[15] », dit Mauvignier).

L'enjeu véritable de la mise en fiction de l'événement est donc de créer du symbole, c'est-à-dire d'élaborer sur la béance d'incompréhension un tissu de sens qui vienne amoindrir un traumatisme. Le roman, en reprenant l'événement à son compte, constitue donc bien une occasion de penser le monde. Ou de panser le monde.

---

[13] DeLillo, *op.cit.*, p.287
[14] Mauvignier, *op.cit.*, p.373

[15] Diacre, « Variation, variante, version, à propos de *Dans la foule* de Laurent Mauvignier », *op.cit.*

Bibliographie

- Bibliographie primaire :

-Mauvignier, Laurent, *Dans la foule*, Paris, Les Editions de Minuit, 2006

-DeLillo, Don, *Falling Man, a novel*, New York, Scribner (Simon&Schuster), 2007

Traduction française par Marianne Véron, *L'Homme qui tombe,* Paris, Actes Sud, 2008

-DeLillo, Don, "Still Life", ébauche du roman publiée dans *The New Yorker*, 09 avril 2008

- Bibliographie secondaire :

3) Sur l'événement et la fiction:

-Alexandre, Didier et al. , *Que se passe-t-il? Evènement, sciences humaines et littérature*, Presses Universitaires de Rennes, Collection "Interférences", 2006.

-Audrerie, Sabine, « La littérature a-t-elle tous les droits ? », *La Croix*, le 04 février 2010.

-Boisset, Emmanuel, Corno Philippe et al., *Que m'arrive-t-il? Littérature et évènement*, Presses Universitaires de Rennes, Collection "Interférences" 2006.

-Domenach, Jean-Marie, *Le retour du tragique*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Esprit: « La condition humaine », 1967.

- Durand Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992.

-Forest, Philippe, *Le roman, le réel, et autres essais*, Nantes, Editions Cécile Defaut, Coll. "Allaphbed 3", 2007.

-Glaudes, Pierre et Meter, Hemut, *Le sens de l'évènement dans la littérature française des XIXème et Xxème siècles,* Actes du colloque international de Klagenfurt, 1er-3juin 2005, Bern, Editions scientifiques internationales, 2008.

-Jongy Béatrice et Keilhauer Annette et al., *Transmission / Héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, Presse Universitaire Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2009.

- Jourde Pierre, *Littérature et authenticité ; Le réel, le neutre, la fiction*, L'Harmattan, Paris, 2001.

-Paul, Jean-Baptiste *et al.*, *La foule : mythes et figures ; De la Révolution à aujourd'hui*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.

-Ricœur, Paul, *Temps et Récit I, L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Paris, 1983.

-Rinner, Fridrun *et al.*, *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*, Publication de l'Université de Provence, Aix en Provence, 2006.

-Romano, Claude, *L'évènement et le monde*, Paris, Presses universitaires de France, Collection « Epiméthée », Paris, 1998.

-Viart, Dominique, « Ecrire avec le soupçon -enjeux du roman contemporain- », *Le roman français contemporain*, étude commandée par le Ministère des Affaires Etrangères pour « la petite bibliothèque », p.130 (www.culturesfrance.com/adpf-publi/folio/textes/roman.pdf).

4) Sur Mauvignier, sur le drame du Heysel:

-Ancian, Aimé, « La disparition du hooligan », *Le Magazine Littéraire*, octobre 2006.

-Bureau Jérome, Lemoine Patrick, « 19h10 : les barrières cèdent, la finale bascule… », *L'équipe magazine*, n°244, samedi 1er juin 1985, p.64.

-Crom, Nathalie, « Stade final », *Télérama*, 13 septembre 2006.

-Demont Pierre/Schauli Claude, « Le drame du Heysel », reportage de l'émission Temps Présent, diffusé sur la chaîne suisse TSR le 06juin 1985 (http://archives.tsr.ch/player/catastrophe-heysel).

-Diacre, Jérome, « Variation, variante, version, à propos de Dans la foule de Laurent Mauvignier », *Laura*, numéro 3, mars-octobre 2007.

- Dumesnil J.F, « Dossier Hooliganisme : Ni rouges, ni blancs », *La Libre Belgique*, 1993.

-Garcin, Jérome, « Le stade de la honte », *Le Nouvel Observateur*, 14 septembre 2006.

-Govaert, Serge et Comeron, Manuel, *Foot&Violence, Politiques, stades et hooligans, Heysel 85*, Bruxelles, De Boeck Université, 1995.

-Harté, Yves, « Emportés par la foule », *Sud Ouest Dimanche*, 17 septembre 2006.

-Laurenti, Jean, « Capter la surface des choses », *Le Matricule des Anges*, numéro 77, octobre 2006.

-Laurenti, Jean, « Entretien avec Jean Laurenti », réalisé à la librairie Mollat le 19 octobre 2006 (disponible en format audio sur le site internet de Laurent Mauvignier).

-Lebrun, Jean-Claude, « Une éclatante réussite », *L'Humanité*, 19 octobre 2006.

-Montremy (de), Jean-Maurice, « Laurent Mauvignier, le romancier funèbre », *La Croix*, 14 septembre 2006.

-Pollentier, Caroline, « Le temps d'un récit comme une onde de choc du réel : Entretien avec Laurent Mauvignier », entretien réalisé le 05 avril 2002 à la Maison Française d'Oxford.

-Reporters Staff, « The Brussels disaster; British soccer fans disgrace their country, Thatcher says », *The Times*, 30mai 1985 (http://archive.timesonline.co.uk).

5) Sur DeLillo, sur le 11 septembre 2001:

-Begley, Adam, "DeLillo's 9/11 Resists Gravity", *The New York Observer*, 8mai 2007.

-Binelli, Marc, "Intensity of a plot", Mark Binelli interviews Don DeLillo, *Guernica Magazine*, juillet 2007.

-Busnel, François, "Portrait ; DeLillo, le chroniqueur de la terreur", *L'express*, 03 avril 2008.

-Busnel, François, "Entretiens; Don DeLillo", *Lire*, 01 avril 2008.

-Caldwell, Gail, "Darkness visible; from the ashes of 9/11, DeLillo assembles a shattering portrait of a tragedy's aftermath", *The Boston Globe*, 13mai 2007.

-DeLillo, Don, « In the Ruins of the Future: Reflections on terror and loss in the shadow of September », *Harper's magazine*, décembre 2001, p.33–40.

-Derrida, Jacques, *Le concept du 11 septembre ; dialogues à New York avec Giovanna Borradori*, Editions Galilée, Paris, 2004.

-Salmon, Christian, "Le ground zero du récit", *Verbicide*, Editions Climats, 2004.

-Gouvernement fédéral des Etats Unis, *Rapport de la Commission nationale sur les attaques terroristes contre les États-Unis*, « The 9/11 commission report, Final Report of the National Commission on Terrorist Attacks Upon the United States », rendue publique le 22juillet 2004 (http://www.gpoaccess.gov/911/pdf/fullreport.pdf).

- Kleinfield Nathan, "A creeping horror; Buildings burn and fall as onlookers search for elusive safety", *The New York Times* n°51874, 12septembre 2001.

-«U.S. attacked : Hijacked jets destroy twin towers and hit Pentagon in day of terror » ; The *New York Times* n°51874, 12septrembre 2001 (http://www.nytimes.com/packages/thml/nyregion/9-11imagemap.html).

-Wyatt, Edward, "Literary novels adress 9/11, finally", *The New York Times*, 07 mars 2005.

- Sitographie *:*

-site du « Lower Manhattan project » par l'Université du Québec A Montréal, dédié au projet de recherche visant à « analyser le processus de fictionnalisation et de mythification amorcé à partir des événements du 11 septembre 2001 » : http://lmp.uqam.ca

-site officiel de Laurent Mauvignier, (accès à une biographie, une présentation des œuvres, et au dossier de presse officiel de *Dans la Foule*) : http://www.laurent-mauvignier.net/

-site d'archives de la TSR (télévision suisse romande), où est disponible un reportage de Pierre Demont réalisé le jour du drame du Heysel, diffusé sur la chaîne en 1985 dans l'émission *Temps présent* : http://archives.tsr.ch/player/catastrophe-heysel