

Jean-Philippe Gravel
Université du Québec à Montréal

Temps Ground Zero.
Don DeLillo et la « contre-narration »
du 11 septembre dans *Falling Man*

For some time now I've had the feeling that novelists and terrorists are playing a zero-sum game. [...] What terrorists gain, novelists lose. The degree to which they influence mass consciousness is the extent of our decline as shapers of sensibility and thought. The danger they represent equals our own failure to be dangerous. [Nowadays], the major work involves midair explosions and crumbled buildings. This is the new tragic narrative¹.

Don DeLillo
Mao II

Cinéma d'Hollywood mis à part, s'il existe une œuvre dans la culture américaine qui semble avoir écrit d'avance le scénario des attentats du 11 septembre, c'est bien celle de Don DeLillo. Hanté, surtout, par l'héritage de la guerre froide, qui a captivé et inquiété l'imagination d'une Amérique prospère dont les idéaux de progrès et

1. Don DeLillo, *Mao II*, New York, Penguin Books, 1991, p. 156-157.

d'autodétermination s'épanouissaient sur un arrière-plan de catastrophe imminente, son projet romanesque, de ses débuts à *Underworld*², se lit comme un bréviaire des formes contemporaines de la terreur : désastres écologiques dans *White Noise*³ ou *Underworld*, conspirations et assassinats politiques dans *Libra*⁴ — le roman dont Lee Harvey Oswald est le héros —, infiltration de l'intelligence américaine sur le terrain miné des sociétés proche-orientales dans *The Names*⁵, attentats terroristes dans *Players*⁶ ou *Mao II...* Ces titres ont interrogé avec une belle constance la part obscure d'une époque de progrès et d'expansion, dont l'emprise croissante semble avoir généré ses propres fantasmagories d'apocalypse.

Il a fallu que le regard de DeLillo, dans ce rayon, se révèle assez pénétrant pour que l'histoire le rattrape. Car il est bien difficile de lire, aujourd'hui, les romans qu'il a publiés antérieurement aux attentats sans éprouver le frisson de ce qui se cristalliserait le 11 septembre 2001. Dans une entrevue de 1997, le romancier avançait : « Novelists don't follow, novelists lead. [...] [I]t's our task to create a climate, to create an environment, not to react to one. We as novelists have to see things before other people see them⁷. »

Ainsi, entre passé et futur, entre les résonances des grandes peurs du passé et ce qui, grâce à elles, détermine les formes que prendra la justice (ou, comme le dirait Thomas Pynchon, « with a minor adjustment or two, what the world might be⁸ »), telle est la place, délicate, qu'il arrive à l'écrivain d'occuper. À la parution de *Falling Man*⁹, la critique, souvent

2. Don DeLillo, *Underworld*, New York, Scribner, 1997, 832 p.

3. Don DeLillo, *White Noise*, New York, Penguin Books, 1986, 336 p.

4. Don DeLillo, *Libra*, Toronto, Lester & Orpen Dennys, 1988, 472 p.

5. Don DeLillo, *The Names*, New York, Knopf, 1982, 339 p.

6. Don DeLillo, *Players*, New York, Vintage Books, 1989 [1977], 224 p.

7. Maria Moss, « Writing as a Deeper Form of Concentration », *Sources*, printemps 1999, p. 88.

8. Thomas Pynchon, *Against the Day*, New York, Penguin Press, 2006, rabat de couverture.

9. Don DeLillo, *Falling Man*, New York, Scribner, 2006, 246 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *FM*.

mitigée, se demanda à mots couverts ce que DeLillo avait encore à dire sur un événement à propos duquel il semblait avoir déjà tout dit : « The Man Who Invented 9/11 » (titrait *l'Esquire*¹⁰), « Racing Against Reality » (affirmait pour sa part *The New York Review of Books*¹¹), « As his World Came Tumbling Down » (confirmait *The Observer*¹²).

Dans les ruines du récit

À la fin décembre 2001, Don DeLillo publie dans *Harper's Magazine* (puis *The Guardian*) un essai intitulé « In the Ruins of the Future », qui semble esquisser une reconfiguration de son rôle d'écrivain, face à un paysage historique modifié.

Terror's response is a narrative that has been developing over years, only now becoming inescapable. [...] This catastrophic event changes the way we think and act, moment to moment, week to week, for unknown weeks and months to come [...]. Our world, parts of our world, have crumbled into theirs, which means we are living in a place of danger and rage¹³.

La réflexion de l'écrivain reconduit une interprétation polarisée du conflit où le surgissement de la terreur signe la conflagration de deux temporalités antagonistes. L'essor des technologies de communication, le néolibéralisme économique, le commerce électronique et le pouvoir d'infiltration de sa culture à l'échelle globale promet à l'Amérique la conquête de son propre futur, conçu comme un lieu ouvert et sans mémoire. L'attentat terroriste, quant à lui, exprime la volonté radicale de freiner cette course et de la réduire aux proportions d'une « intrigue » :

10. Tom Junod, « The Man Who Invented 9/11 », *Esquire*, 7 mai 2007, <http://www.esquire.com/fiction/book-review/delillo> (8 mai 2009).

11. Andrew O'Hagan, « Racing Against Reality », *The New York Review of Books*, volume 54, n° 11, 28 juin 2007, <http://www.nybooks.com/articles/20310> (8 mai 2009).

12. Adam Mars-Jones, « As his World Came Tumbling Down », *The Observer*, 13 mai 2007, <http://www.guardian.co.uk/books/2007/may/13/fiction.dondelillo> (8 mai 2009).

13. Don DeLillo, « In the Ruins of the Future », *Guardian*, 22 décembre 2001, <http://www.guardian.co.uk/Archive/Article/0,4273,4324579,00.html> (8 mai 2009).

We live in a wide world, routinely filled with exchange of every sort, an open circuit of work, talk, family and expressible feeling. The terrorist, planted in a Florida town, [...] lives in a far narrower format. This is his edge, his strength. Plots reduce the world. He builds a plot around his anger and our indifference. He lives a certain kind of apartness, hard and tight. [He] shares a secret and a self. At a certain point he and his brothers may begin to feel less motivated by politics and personal hatred than by brotherhood itself. They share the codes and protocols of their mission here and something deeper, a vision of judgment and devastation¹⁴.

Du moment où, comme l'exprime un personnage de *White Noise*, « all plots tend to move deathwards¹⁵ », cette figure du terroriste obnubilé par une « intrigue » (au sens aussi de « complot ») qui encadre son agir et ses liens sociaux clandestins reconduit le soupçon des écrivains de la postmodernité américaine pour la structure et les conventions narratives. Pour un Coover, par exemple, la fiction se poserait plutôt comme ce qui, « de tous les arts [...] peut défaire les mythes qui dévirilisent les hommes¹⁶ ». De fait, on peut se demander si le 11 septembre n'a pas été vécu par ces auteurs comme une mise en échec de leurs stratégies narratives « autodestructives » ou, pourquoi pas, du roman tout court. Pour Andrew O'Hagan en tout cas,

September 11 offered a few hours when American novelists could only sit at home while journalism taught them fierce lessons in multivocality, point of view, the structure of plot, interior monologue, the pressure of history, the force of silence, and the uncanny. Actuality showed its own naked art that day [while] metaphor failed to do anything [...]¹⁷.

Le propos semble viser juste lorsqu'il nous ramène à la manière dont la plupart des fictions ou documentaires américains qui traitent des

14. *Ibid.*

15. Don DeLillo, *White Noise*, *op. cit.*, p. 26.

16. Robert Coover, cité par Marc Chénétier, *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Le don des langues », 1989, p. 482.

17. Andrew O'Hagan, *op. cit.*

attentats s'arriment encore à des poncifs narratifs familiaux. La volonté de saisir ces événements, de les rendre intelligibles par une mise en récit, se codifie la plupart du temps en termes de drames humains et d'épreuves initiatiques qui imposent, parfois de manière posthume, de nouvelles figures héroïques (cf. personnages politiques, membres du corps policier ou encore pompiers qui se sont démarqués dans la gestion de la crise et ses suites). Le questionnement de DeLillo, quant à lui, semble vouloir prendre un autre chemin.

The event itself has no purchase on the mercies of analogy or simile. [...] In its desertion of every basis for comparison, the event asserts its singularity. [...] We have to take the shock and horror as it is. But living language is not diminished. The writer wants to understand what this day has done to us. [...] The Bush administration was feeling a nostalgia for the cold war. This is over now. Many things are over. The narrative ends in the rubble and it is left to us to create the counternarrative¹⁸.

Contre-narration(s)

Falling Man paraît six ans après la publication de « In the Ruins of the Future », mais se situe dans la continuité directe de celui-ci, dont il reprend même quelques passages. Fidèle au projet de se tenir dans les espaces interstitiels de la grande histoire, et soucieux d'examiner comment « the event has changed the grain of our most routine moment¹⁹ », l'auteur délaisse son sens de la fresque et des portraits de foule pour tracer la dérive d'un couple au quotidien bouleversé par les attentats. Il y a Keith, avocat d'une firme installée dans le World Trade Center, réchappé de l'écroulement, et Lianne, épouse séparée de Keith, mais qui trouvera celui-ci devant sa porte le jour de l'effondrement.

Une poignée de personnages secondaires articulent à grands traits les enjeux symboliques de l'attentat. Le marchand d'art Martin Ridnour, dont le passé suggère des liens avec une organisation terroriste occidentale,

18. Don DeLillo, « In the Ruins of the Future », *op. cit.*

19. *Ibid.*

semble relayer l'opinion de la gauche européenne lorsqu'il accuse la déliquescence de l'Amérique, laquelle, « for all the dangers it makes in the world [...] is going to become irrelevant [...] becoming the center of its own shit » (*FM*, p. 191). Quant à Nina Bartos, la mère de Lianne (et compagne de Martin), elle dresse le constat de ce futur qui s'est perdu sous les décombres : « Nothing is next. There is no next. This was next. Eight years ago they planted a bomb in one of the towers. Nobody said what's next. This was next. The time to be afraid is when there's no reason to be afraid. Too late now. » (*FM*, p. 10)

Or dans la plus grande proximité des événements où se trouvent Keith et Lianne, la possibilité de relancer tel ou tel élément de l'opinion courante semble hors d'accès. Traçant la ligne sinueuse de leur pensée, le roman adopte une prose lancinante, faite de ressassements monotones ou incantatoires, comme si la proximité du choc avait rompu les rapports du langage avec ses référents les plus familiers.

Réchappé des tours, Keith sera l'être de la distance et de la culture, et sa dérive, au fil de la temporalité elliptique du roman, cristallisera son destin dans une zone d'indétermination permanente, en l'occurrence Las Vegas, cité artificielle où les catégories du réel et du virtuel « all seemed a matter of false distinctions » (*FM*, p. 211). Contrairement à lui, Lianne sera plutôt hantée par la question de l'appartenance, du temps, de la mémoire et de la filiation; sa dérive la portera éventuellement vers la contemplation du pur grain des mots, et de l'idée de Dieu. Tels sont alors les pôles majeurs de ce roman, ses « deux tours », si l'on veut, qui, suspendues entre la mémoire et l'oubli, balancent entre l'attraction de la chute et le désir, au contraire, de retrouver ses fondations.

Mais le roman débute en évoquant un lieu et un état où, résultat des séquences immédiates du désastre, cette opposition ne semble plus tenir. « It was not a street anymore but a world, a time and space of falling ash and near night » (*FM*, p. 3), dit l'incipit du roman, s'installant d'emblée dans un temps de crise. En effet, le jour de la catastrophe servira longtemps, dans le roman, de mesure-étalon du temps, lequel se mesure alors par rapport au passé immédiat : « fifteen days after the planes » (*FM*, p. 69)

« thirty-six days after the planes » (*FM*, p. 170), « three years past since that day in september » (*FM*, p. 182)... L'écriture, quant à elle, suivra, traçant la carte blanche d'un espace sans repères, terrain de décombres à excaver lentement, à la recherche de quelque chose qui puisse encore tenir debout.

Aussi, dans l'esprit de cette « contre-narration », les référents qui épinglent l'histoire collective des attentats sont presque entièrement éludés. On n'y lira pas « Georges W. Bush », « Rudolph Giuliani », ou même « 9/11 », mais, parfois, « le président », « le maire » (une fois chacun), « les avions ». La récurrence des périphrases et des énoncés tautologiques, l'approche dédramatisée des actions et des dialogues, les monologues intérieurs portés au ressassement statique confèrent au livre une esthétique minimaliste. Son écriture, retenue et floue, se montre alors fidèle au « whatever » qui surgit dans la pensée des personnages lorsqu'elle renonce à préciser davantage les contours de son objet.

On ne sera donc pas surpris que la maladie d'Alzheimer soit une figure majeure du roman. Si Lianne est, ici, une femme de la mémoire, et le personnage qui tient le plus compte du passage des jours « depuis les avions », son expérience la tient dans une étroite proximité avec l'oubli. Le roman nous apprend que son père, atteint de la maladie, a préféré se suicider plutôt que d'en subir les affres plus longtemps. C'est sans doute ce qui la porte à animer des ateliers d'écriture auprès de patients qui en sont également atteints. La maladie d'Alzheimer devient alors l'image dans laquelle peut se mirer la condition de l'homme américain à la suite des attentats : sujet condamné à une sorte d'état d'apesanteur ou de chute permanente. Un peu à l'exemple de « Rosellen S. », cette malade qui se perd un jour dans une ville qu'elle ne reconnaît plus :

She stood alone on a corner [...] becoming desperate, separated from everything. She looked for a storefront, a street sign that might give her a clue. The world was receding, the simplest recognitions. She began to lose her sense of clarity, of distinctness. She was not lost so much as falling, growing fainter. (*FM*, p. 93-94)

Vers l'oubli

La chute constitue l'arrière-plan de ce que la prose du roman cherche à faire émerger, à l'image de ces « outline sessions » où les traces inscrites sur le papier connotent ce qui pourrait aussitôt s'effacer d'une mémoire défaillante. La tension du roman se trouve ainsi entre cette inéluctable progression de l'oubli et les efforts de la mémoire du sujet à préserver ou réactualiser quelque chose de son expérience. Lorsque Keith se présente chez Lianne le 11 septembre, il porte avec lui une valise qu'il a recueillie pendant l'évacuation. Il parvient à repérer sa propriétaire, Florence Givens, survivante comme lui. Le témoignage de cette dernière marquera le premier effort du romancier à se placer à l'intérieur des tours au moment du choc.

There was a man talking about a giant earthquake. She forgot all about the plane and was ready to believe an earthquake even though she'd heard a plane. And someone else said, I been in earthquakes, a man in a suit and tie, this ain't no earthquake, a distinguished man, an educated man, an executive, this ain't no earthquake. (*FM*, p. 56)

La confusion sémantique est d'autant plus forte que la pensée semble prête à s'arrimer à n'importe quel signifiant qui puisse nommer la cause de l'impact. Mais par ses approximations même, le langage entreprend d'exprimer, voire de rejouer, quelque chose de l'indicible. Au-delà du message, il reste l'effort de dire et de communiquer, de chercher à voix haute le mot juste ou le détail, le souvenir qui permettra aux deux sujets de se retrouver dans le terrain de leur expérience commune. Ainsi Florence et Keith se souviendront d'avoir croisé un homme dans les escaliers pendant l'évacuation, le même :

Whatever had happened to the man was situated outside the fact that they'd both seen him, at different points in the march down, but it was important, somehow, in some indeterminate way, that he'd been carried in these crossing memories, brought down out of the tower and into this room. (*FM*, p. 57)

Or il faut bien, à Keith, s'arrimer à la parole d'une femme pour toucher cet état de ressouvenir temporaire. Car sitôt terminée sa liaison avec

Florence, le destin de Keith sera celui d'un homme en complète rupture de passé. « He was still a lawyer, yes, even though he barely believed it himself » (*FM*, p. 165). Son retour à la vie familiale sera de courte durée lui aussi : « [h]ow is it possible that he was about to become someone of clear and distinct definition, husband and father, finally, occupying a room in three dimensions in the manner of his parents? » (*FM*, p. 157)

Plutôt confier sa vie au hasard, en l'honneur du seul souvenir qui lui importe : celui des rituelles parties de poker autrefois disputées avec ses collègues de travail, aujourd'hui emportés, pour la plupart, dans l'écroulement des tours, ne laissant derrière eux que le souvenir de « a beautiful story about friendship and the transcendent effects of unremarkable habits » (*FM*, p. 99). En adoptant la vie itinérante d'un joueur professionnel, Keith s'installe à demeure dans un univers de fantômes, royaume spectralisé dont l'épicentre s'appelle Las Vegas, capitale du faux par excellence. Un lieu où il pourra rester sans attaches, quitte à se réduire à l'état d'organisme, s'accrochant à une conception abstraite de la subjectivité, et dans le regard de laquelle il n'y a pas de place pour l'autre.

It was finally who he was that counted, not luck or naked skill. It was strength of mind, mental edge, but not just that. There was something harder to name, a narrowness of need or wish, or how a man's character determines his line of sight. [...] The point was one of invalidation. Nothing else pertained. [...] Make them bleed. Make them spill their precious loser's blood. (*FM*, p. 227, 230)

Le « Player » et le terroriste

Les correspondances entre Keith et Hammad, un personnage de terroriste que DeLillo placera dans l'un des vols qui ira s'encaster dans une tour, deviennent alors patentes. *Falling Man* intercale en effet ses trois parties principales de deux chapitres analeptiques, qui se déroulent avant les attentats, à la conversion de cet étudiant musulman (relativement occidentalisé au départ) à la cause d'Al-Quaïda. Le lecteur reconnaît dans le tracé schématique de sa métamorphose en kamikaze jihadiste le même genre de rupture avec l'histoire personnelle, la même attraction pour un

récit commun « where everything converges to a point » (*FM*, p. 174), le même déracinement géographique que dans le parcours de Keith. Tous deux, d'ailleurs, auront leurs rituels privés, des prières de Hammad aux exercices de Keith, pour souligner leur état presque interchangeable :

Hold to a count of five. Repeat ten times. [Keith] did the full program every time, hand raised, forearm flat, hand down, forearm sideways, slowing the pace just slightly, day to night and then again the following day. (*FM*, p. 235-236)

Recite the sacred words. Pull your clothes tightly about you. Fix your gaze. Carry your soul in your hands. (*FM*, p. 238)

Et lorsque l'avion s'encastuera dans la tour, au dernier chapitre, l'osmose se littéralisera, comme l'atteste le transfert de focalisation dont procède cette phrase unique qui, par ailleurs, ressoude Keith à son nom de famille — l'identité du personnage, alors, semblant exclusivement se cristalliser autour de cette conflagration —

A bottle fell off the counter in the galley [of the plane], on the other side of the aisle, and [Hammad] watched it roll this way and that, a water bottle, empty, making an arc one way and rolling back the other, and he watched it spin more quickly and then skitter across the floor an instant before the aircraft struck the tower, heat, then fuel, then fire, and a blast wave passed through the structure that sent Keith Neudecker out of his chair and into a wall. (*FM*, p. 239)

L'homme qui tombe

Le récit de *Falling Man*, par l'indétermination qu'il cultive, affiche un refus catégorique face à la tendance médiatique à présenter les attentats comme un événement unificateur, l'occasion d'instrumentaliser le trauma à des fins politiques. À cela, DeLillo oppose une mosaïque de rapports atomisés, de perceptions floues et de trajectoires subjectives souvent au bord de la dissolution.

Mais le poids symbolique de cette « contre-narration » demeure incertain lui aussi. Dans le roman, il se compare peut-être au travail du « Falling Man », un artiste de performance qui, retenu par un harnais rudimentaire,

se jette du haut de structures surélevées pour se suspendre dans le vide, en imitant la pose de la victime captée par la photographie célèbre (et éponyme) de Richard Drew. Au cours d'une de ses pérégrinations dans la ville, Lianne surprend l'artiste au travail. Une foule se forme, où l'inquiétude se propage...

There was one thing for them to say, essentially. Someone falling. Falling man. She wondered if this was his intention, to spread the word this way, by cell phone, intimately, as in the towers and in the hijacked planes.

Or she was dreaming his intentions. She was making it up, stretched so tight across the moment that she could not think her own thoughts. (*FM*, p. 165)

Modalité habituelle de la pensée de Lianne, portée à résorber ses élans sans cesse : chez elle aussi, l'introspection se perd parfois dans l'habitude ou la manie. L'apparition du « Falling Man », pour toute la stupeur qu'il cause, se résorbe dans l'anecdote, dès lors que Lianne s'éloigne de la scène et retrouve en pensée ses soucis domestiques.

She would take the pages home [il s'agit des pages de l'atelier d'écriture], the things they wrote, and place them with the earlier pages, hole-punched and fitted in the rings, numbering several hundreds now. But first she would check the phone messages. (*FM*, p. 170)

« Bird »

À ce chapitre, la lecture de *Falling Man* peut avoir quelque chose de décevant. Son choix de se placer à l'écart de l'histoire débouche sur une expérience de lecture déceptive de par son apparent rejet des habituelles réflexions de DeLillo sur l'équilibre de la terreur et les courants secrets de l'Histoire. La trajectoire de Keith, comme celle de Lianne, s'inscrit dans un monde aux proportions réduites qui laisse le lecteur inférer (ou non) en quoi il réagit à la conjoncture du règne de George W. Bush, et ce pour quoi il recourt à une atmosphère presque post-apocalyptique. Sa structure en boucle (qui nous fait retourner dans les tours au dernier acte) indique la possibilité du retour circulaire de futurs « 11 septembre ». Au cœur de

tout cela, le sujet se maintient dans une sorte de repli individualiste qui est peut-être une démission, ou au contraire la seule forme de résistance possible.

These three years past, since that day in September, all life had become public. The stricken community pours forth voices and the solitary night mind is shaped by the outcry. She was content in the small guarded scheme she'd lately constructed, arranging the days, working the details, staying down, keeping out. Cut free from rage and foreboding. (*FM*, p. 182)

Au moment de cette réflexion, Lianne, accompagnée de son fils Justin, participe à une manifestation d'un demi-million de personnes : « [a] march against the war, the president, the policies » (*FM*, p. 181). Or ce jour (ce sera le premier et le seul), est précisément daté dans le roman : le 29 août 2004. Comme au terme d'un deuil, cette scène de *Falling Man* marque un retour du temps dans la communauté élargie de l'histoire. Cette scène est aussi la seule à nous faire entendre le nom d'une personnalité américaine connue.

A man came up to her, slouching out of the crowd, black man, hand on heart, and said, « this here's Charlie Parker's Birthday ».

He was almost looking at her but not quite and then moved on and said the same thing to a man wearing a T-shirt inscribed with a peace sign and in his reproachful tone she caught the implication that all these people [...] were shit-faced fools to be gathered in this heat [...] for whatever it was that had brought them here when they might more suitably be filling these streets, in exactly these numbers, to show respect to Charlie Parker on his birthday (*FM*, p. 182).

Cette mention n'a rien d'innocent. Les manifestations, les cris d'indignation publique ne font peut-être qu'attester combien la conscience collective américaine s'est elle-même imprégnée, depuis les attentats, de la colère du terroriste : *A place of fear and rage*. Entre la cendre tombante de l'oubli et les efforts de la mémoire à excaver, d'un décor envahi par les ruines, quelque chose de ce qui était là avant et qui subsistera, l'indétermination continuera de primer. À l'exception d'un nom, un seul, qui émerge ici tel le rayon d'un phare qui perce enfin à travers la brume

qui n'a pas fini de se dissiper. Nom qui indique assurément ce vers quoi l'Amérique pourrait se tourner pour recouvrer la mémoire de ce qu'elle est, de ce qu'elle a d'indestructible, hors du politique, des bâtiments en ruine, des âmes entraînées dans leur chute. Le jazz, bien sûr. Et spécialement les vols planés de la musique de « Bird ». *Moose the Mooche. Lover Man.* Le concert légendaire du Massey Hall...

L'évidence même.