

Éric Giraud

ENS Lyon /

Université du Québec à Montréal

Tension narrative ou infection
opportuniste, une lecture
d'*Extrêmement fort et incroyablement
près* de Jonathan Safran Foer

J'ai lu que c'est le papier qui a entretenu le feu dans les
tours¹.

Jonathan Safran Foer

Extrêmement fort et incroyablement près

Le roman de Jonathan Safran Foer, *Extrêmement fort et incroyablement près*, se situe à New York et entretient un lien « extrêmement fort » avec les événements du 11 septembre 2001, car ils sont à l'origine de la mort du père du jeune narrateur et de son deuil problématique. Ce livre choisit la pluralité : pluralité narrative, car il propose une triple narration homodiégétique qui demande au lecteur de

1, Jonathan Safran Foer, *Extrêmement fort et incroyablement près*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Jacqueline Huet et Jean-Pierre Carasso, Paris, Editions de l'Olivier, 2006, p. 423. Désormais les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *EFIP*. Quand nous citerons l'édition originale américaine, *Extremely Loud & Incredibly Close*, New York, Houghton Mifflin Company, 2005, nous utiliserons plutôt la mention *ELIC*.

découvrir certaines identités narratives tout en rassemblant les pièces d'un puzzle diégétique fort dense; pluralité historique, car tout en accordant aux événements du 11 septembre 2001 une place prépondérante, l'auteur a su les replacer dans une perspective historique plus large, et en contrebalancer et nuancer la place réelle et symbolique par un retour/détour sur les bombardements de Dresde (et d'Hiroshima). Nous nous proposons d'analyser dans un premier temps la configuration narrative de ce livre, puis de relever par la suite la figure du double pour examiner enfin les rapprochements historiques qu'il opère. Nous souhaitons ainsi mieux souligner les qualités du traitement fictionnel qui, tout en intégrant un événement historique contemporain, n'en subit pourtant pas l'éventuelle « infection opportuniste² ».

Reconstitution du puzzle diégétique

Oskar Schell, enfant précoce âgé de neuf ans, a caché le téléphone contenant les six messages que son père lui a laissés depuis les tours du World Trade Center. Il s'y trouvait en rendez-vous avec un client au moment de l'attaque terroriste. Dans une quête d'informations relatives à la mort de son père, Thomas Schell, il découvre dans un vase bleu une enveloppe contenant une clé sur laquelle est inscrit le nom « Black ». Il se met en quête du propriétaire de cette clé et de la serrure correspondante en rendant visite chaque week-end à une série d'individus (240 au total) se nommant Black. Il rencontre dans son immeuble un certain William Black, ancien correspondant de guerre, qui n'est pas sorti de chez lui depuis la mort de son épouse, vingt-quatre ans plus tôt. Oskar Schell le convainc de l'accompagner dans ses recherches. Ce dernier l'aide en retour à dépasser quelques-unes de ses phobies relatives à l'attaque terroriste : fréquentation du métro, des ferrys, des ascenseurs, des terrasses panoramiques, des répondeurs téléphoniques... Le jeune Oskar à l'imagination aussi proluxe que troublée est suivi par un psychiatre qui propose à sa mère de l'hospitaliser. Après la mort de son père, il recherche sur Internet toute information liée aux événements du 11 septembre.

2. Une « infection opportuniste » se dit d'un germe qui ne manifeste sa virulence que sur un organisme dont les défenses immunitaires sont affaiblies.

Amalgamant ces informations et les photos qu'il prend avec l'appareil de son grand-père, il compose un cahier d'images intitulé « Les trucs qui me sont arrivés ». Il écrit aussi de nombreuses lettres à des personnages politiques ou scientifiques (Jacques Chirac, Vladimir Poutine, Stephen Hawking) et réagit à sa forte anxiété et à son excès d'émotions en imaginant des inventions délirantes. Il communique à l'aide de talkies-walkies avec sa grand-mère qui habite dans l'immeuble d'en face. Elle loge chez elle un locataire qui s'avère être son mari. Il porte d'ailleurs le même nom que le père d'Oskar, Thomas Schell. Cet homme était retourné à New York après avoir lu le nom de son fils dans la liste des victimes du 11 septembre. Il appert qu'il avait laissé sa femme en 1963, quand elle était enceinte, pour retourner à Dresde, ville quittée à la suite du bombardement. La grand-mère avait en fait épousé l'ancien fiancé de sa sœur, qui était décédée lors du même bombardement. Elle l'avait revu à New York et avait décidé de se substituer à sa sœur, en complétant le mariage. Il faut dire que cet homme était devenu aphasique, à la suite de ce deuil et qu'il avait développé une graphomanie, écrivant partout (dans d'innombrables cahiers, sur les murs, son corps, les draps, les bouteilles, le plancher). Le couple avait instauré une série de règles de vie commune et domestique contraignantes : lieux à partager et lieux réservés, des « lieux rien » où l'on est invisible pour son conjoint, etc.

Quand Oskar entreprend sa quête, il apprend que le mystérieux locataire de sa grand-mère est son grand-père. Avec ce dernier, Oskar entreprend d'exhumer le cercueil vide de Thomas Schell, son père, et de le remplir des valises de cahiers de lettres que son grand-père a écrites durant quarante ans, sans jamais les envoyer.

Dispositif narratif

Ce roman polyphonique comprend une triple narration homodiégétique : le récit du jeune Oskar Schell, (période du 11 septembre et les deux années suivantes), le récit du grand-père d'Oskar adressé sous forme de lettres à son fils Thomas Schell (période comprise entre le bombardement de Dresde et les deux années suivant le 11 septembre), enfin la lettre de la grand-mère adressée à Oskar (qui traite souvent des mêmes sujets et scènes que le récit du grand-père).

Ce sont des récits fragmentés composés de lettres, de dialogues, de scène de théâtre (Oskar Schell joue le personnage de *Yorick* dans *Hamlet*), de cahiers multiples, de fiches biographiques composées d'un seul mot, d'éléments typographiques et iconiques. Le récit use de nombreuses analepses et prolepses de portées et d'ampleurs diverses. Il multiplie les points de vue sur des éléments de la diégèse, tout en usant de fausses pistes et de dissimulations d'éléments diégétiques et narratifs (concernant la temporalité du récit, l'identité d'une des instances narratives [le grand-père], ou l'homonymie du père et du grand-père [Thomas Schell]), suivies de dévoilements et de révélations, à la manière d'un roman à clé.

Les trois récits sont distribués par chapitres selon un ordre précis et constant. Le récit du jeune Oskar est principal. Il commence le livre et le clôt, puis distribue les récits des deux grands-parents, suivi en alternance par le récit du grand-père puis par celui de la grand-mère selon cet ordre : Oskar, grand-père, Oskar, grand mère, Oskar, grand-père, Oskar, grand-mère, etc., jusqu'au dernier chapitre, le XVII^e. Le premier chapitre correspond à une mise en place du récit et de l'histoire. On s'habitue au style du narrateur principal, à son énonciation. On commence à rassembler des informations.

Le deuxième chapitre produit une accentuation de l'incertitude et de l'indétermination. La diversité des instances narratives, énigmatique, suscite la curiosité du lecteur : qui parle? Comment relier ce deuxième récit à la première histoire? Le narrateur porte le nom du père d'Oskar, Thomas Schell, mais la date indiquée, 1963, ne peut correspondre à l'âge adulte du fils. Le lecteur a besoin d'avancer dans la lecture pour s'y retrouver : les chapitres d'Oskar ont des titres changeants, ceux du grand-père et de la grand-mère ont respectivement toujours le même titre, mais ce n'est qu'après sept chapitres que l'on peut les repérer et les positionner d'un point de vue temporel et diégétique. Une tension narrative s'installe donc et ne cesse de croître. Le lecteur a de la difficulté à anticiper, et cela produit une mise en suspens des informations, un retard de reconstruction de l'histoire.

Dès le deuxième chapitre, l'ambiguïté de l'identité du deuxième narrateur et le développement d'une histoire distincte poussent le lecteur

à considérer chaque information comme un indice potentiel, car il peut supposer qu'il y a dissimulation et rétention d'informations. Il est poussé à tout prendre en considération, ne pouvant dissocier pendant une longue période de lecture ce qui est utile ou inutile à la reconstruction de l'histoire, en raison d'une accumulation progressive et excessive d'informations dans le récit principal : la série d'inventions d'Oskar, les messages sur le répondeur du père distribués l'un après l'autre sur plusieurs chapitres, les anecdotes et les biographies des divers « Black » qu'il rencontre, dont celle du M. Black qui l'accompagne, l'ancien correspondant de guerre, la série des lettres citées qu'Oskar envoie à des scientifiques, le chapitre XI (l'histoire du sixième district imaginaire de New York que son père lui raconte).

La fragmentation des trois récits complique le travail de compréhension du lecteur, l'auteur fragmentant la progression des informations et leur assemblage : l'histoire du grand-père et de la grand-mère dans leurs deux récits respectifs multiplie les points de vue sur une même scène, pouvant ainsi la compléter en partie ou la dévoiler avec des effets de surprise.

Les fausses pistes, quant à elles, sont intégrées dans des récits associés ou annexes : la découverte par Oskar (chapitre III) de la signature de son père sur un bloc note d'essai de stylos dans une papeterie s'avère erronée (chapitre XIV). La signature est de son grand-père, et la confusion est due au fait qu'ils portent le même nom. La piste associée au « vase bleu » contenant la clé et le nom de « Black » inscrit sur l'enveloppe (à partir du chapitre III et jusqu'au chapitre XV) n'alimentent pas l'intrigue. La recherche des individus portant le nom « Black » n'apporte rien à la reconstitution de l'histoire. En revanche cette recherche n'est pas inutile. Elle participe d'un rite initiatique de la quête, enquête sur le défunt et acceptation du deuil. La lettre du travailleur turc, que la grand-mère reçoit dans son enfance quinze ans après sa date d'envoi, pousse le lecteur à chercher un lien avec l'histoire principale, à émettre des hypothèses, mais elle demeure inutile pour la reconstitution générale de l'histoire.

L'auteur brouille les pistes, puis de chapitre en chapitre il donne des fragments de réponses, complétant les informations seulement sur

des éléments secondaires de l'histoire. Il crée des surprises, produit des euphories passagères, mais suscite également de nouveaux questionnements en proposant de nouvelles énigmes. Autrement dit, à partir du chapitre II, chaque réponse est contrebalancée par un nouvel élément de questionnement. Le lecteur passe constamment de la dysphorie à l'euphorie partielle, tout en étant maintenu dans l'indétermination quant à la vue d'ensemble de l'histoire. Ainsi, il est obligé de tout prendre en considération, car chaque nouvelle information pourrait être un indice. Il accumule ces éléments puis, peu à peu, il les classe en les hiérarchisant.

Figure du double

Cette histoire et ce récit sont structurés par la figure du double et de la répétition. On voit double en effet à de multiples niveaux et à divers degrés, et cet écho participe tout autant — et de façon paradoxale — à la saisie du livre qu'au brouillage ou à l'emmêlement de ses informations diégétiques.

La tension narrative est une dramatisation fictionnelle du drame réel. La mise en intrigue, précise Raphaël Baroni³, convertit les tensions existentielles liées à un événement historique en une tension narrative et une complication du récit. Cela crée un effet de diversion, et le fait d'inventer correspond, pour l'auteur et le héros, à une réaction liée à la perte, à l'anxiété, à l'incertitude tout en permettant un détour cathartique.

On peut alors identifier une double incertitude, incertitude de la quête du héros mais aussi du lecteur, tous deux à la recherche d'indices : « J'ai passé six mois à chercher ce que vous auriez pu me dire en huit secondes » (*EFIP*, p. 376), dit Oskar à William Black à propos de la clé qu'il a cherchée. Le héros est par ailleurs un double de l'auteur (la figure fictionnelle de l'auteur enfant, enfant précoce et auteur talentueux). La fiction crée une altération artificielle du mode de communication qui permet d'accepter l'altération réelle du monde.

3. Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007, 437 p.

On ne peut aussi que remarquer un redoublement des scènes par la multiplication des points de vue des narrateurs. Quant à la notion de dispersion, elle est multiple également. La dispersion des informations de l'histoire est à l'image de la dispersion des cellules du corps du père d'Oskar désintégré dans New York : « Il avait des cellules, et maintenant, elles sont sur les toits, et dans le fleuve, et dans les poumons de millions de gens à New York, qui le respirent chaque fois qu'ils parlent! » (*EFIP*, p. 218)

De nombreuses images (photos, captures d'écran) sont insérées dans le livre. Elles sont des illustrations directes et immédiates du récit, insérées la plupart du temps juste avant ou parfois après l'élément diégétique concerné. Il y a deux exceptions : les images précédant la page de titre sont une sélection d'images de l'intérieur du livre dans un format différent et suscitent la curiosité, voire produisent de l'énigme : la poignée de porte, la vue de la façade de l'appartement de la grand-mère de l'autre côté de la rue, les oiseaux en vol. Par ailleurs les images en série (*EFIP*, p. 75-89) dont l'origine et le lien sont explicités (dans un effet de dévoilement) de nombreuses pages plus loin, sont la reproduction du cahier d'images du héros, « Les trucs qui me sont arrivés ».

La traduction, la mise en page et le foliotage de la traduction redoublent et modifient le dispositif du texte et des images de l'édition en langue originale. Ils produisent au moins trois distorsions. Tout d'abord, dans la scène où Oskar rebranche les appareils auditifs de M. Black, ex-correspondant de guerre, apathique depuis de nombreuses années. Il monte leur volume sonore au maximum jusqu'à ce qu'une volée d'oiseaux passe devant la fenêtre. Dans l'édition en langue originale, à la suite de cette phrase, on tourne la page et l'on aborde une double page (*ELIC*, p. 165) composée d'une photographie représentant un gros plan d'oiseaux en plein vol. Cela produit une certaine euphorie chez le lecteur « imaginant » alors la réaction émotive de M. Black, ressentant peut-être une explosion sonore, belle et inquiétante, le bruit des balles ou le souffle d'une explosion, illustrés et développés ici par ce déploiement iconique. Dans la traduction, l'éditeur a dû placer la double page photographique vingt lignes avant la phrase relative à la scène, ce qui altère par conséquent de manière radicale le dispositif texte-image.

La typographie redouble et participe de la narration : on assiste sur quatre pages à un resserrement progressif de l'interlignage, superposition et condensation, jusqu'à créer un effet d'obscurcissement complet (*ELIC*, p. 365-368) mettant en scène, de manière typographique, la fin du cahier manuscrit du grand-père (compactage de l'écriture en une matière encrée produisant un glissement métonymique). Mais le resserrement, qui dans l'édition française commence au milieu d'une page — deuxième distorsion —, est par ailleurs plus rapide, la page de texte étant plus étroite. On perd ainsi l'intensité visuelle de l'édition originale.

Enfin, onze pleines pages recto sont placées à la fin du texte de la version française, sous la forme d'un flip book (folioscope) monté en sens inverse. La scène du flip book, celle (très médiatique) de la chute du corps tombant des tours (« falling man »), illustre et redouble les propos du fils Oskar à la dernière page. Celui-ci émet en effet le désir de remonter le temps, de revenir en arrière jusqu'avant l'événement, afin d'en extraire son père et de le retrouver, à l'image du retour en arrière d'un récit retardant son dénouement, comme le rêve de la grand-mère du chapitre précédent qui remonte le temps à partir du bombardement de Dresde (*ELIC*, p. 427-447). Mais si on compte quinze pages dans la version originale, le format plus grand du livre français produit moins de pages. L'effet est alors distinct car légèrement atténué par la réduction du nombre de pages.

Multiplication des deuils

La famille Schell est confrontée à deux événements historiques d'ordre catastrophique : les attaques aériennes du 11 septembre 2001 à New York et du 13 février 1945 à Dresde, considéré par certains comme l'Hiroshima européen. Cette référence est évoquée dans le livre par le témoignage audio d'une victime japonaise du bombardement à la recherche de sa fille disparue, qu'Oskar diffuse lors d'un exposé en classe. Ce rapprochement entre Dresde et Hiroshima est illustré par une victime agonisant près d'un fleuve dans chaque ville, le grand-père à Dresde et la jeune fille à Hiroshima.

Le deuil familial est omniprésent, il ne cesse de se répéter. On peut répertorier une multitude de deuils, du père, du fils et de l'époux, de l'amante et de l'épouse, une perte complète, au sens strict : perte du père pour Oskar et pour William Black (lié à la clé du vase bleu), de la fiancée et de l'enfant (sous forme de fœtus) pour le grand-père, de la sœur pour la grand-mère; perte des parents (lors des bombardements de Dresde) et du fils (lors de l'effondrement des tours du 11 septembre) pour la grand-mère et le grand-père; perte de l'époux pour la mère d'Oskar, Ruth Black, et de l'épouse pour le correspondant de Guerre Black⁴; perte de l'épouse et de la fille pour Ron, le nouvel ami de la mère d'Oskar; perte de sa fiancée Anna pour le grand-père. On peut également relever une perte momentanée du père et de l'époux : disparition du père avant la naissance de Thomas Schell, le père d'Oskar, et de l'époux pour la grand-mère d'Oskar. À la multiplication des deuils on pourrait associer le double sororal, la grand-mère étant le double de sa sœur Anna dont elle prend la place après sa mort en se mariant avec son fiancé à New York, tout en soulignant un redoublement de l'enfantement problématique (Anna meurt enceinte et le grand-père quitte la grand-mère quand il apprend qu'elle est enceinte).

La généalogie n'est pas sans lien avec la figure du double (dédoublement ou redoublement) : le deuil du père concerne autant Oskar que son père, le grand-père et le père d'Oskar ayant le même nom. Le travail du deuil a également un effet double : le grand-père reconstitue la dépouille de son fils en remplissant le vide de sa sépulture des lettres qu'il ne lui a jamais envoyées, et il aide ainsi son petit-fils à enterrer son père. On peut repérer dans cette scène la figure métonymique des cahiers du grand-père noircis des années durant qui fournissent un corps à ce deuil tout comme on pourrait considérer le livre comme participant par l'objet scripturaire au deuil d'un événement réel.

4. Concernant ces deux derniers deuils traumatiques, les deux protagonistes ne sortent plus du lieu associé à leur deuil, l'appartement pour M. Black et l'Empire State Building pour Ruth Black.

Mise en perspective historique

La scène de l'attaque et de l'effondrement des tours vue à la télévision est narrée plusieurs fois, du point de vue des trois personnages principaux : le jeune Oskar à New-York (scène vue furtivement sur un écran de télé d'un magasin au moment de l'achat du téléphone remplaçant celui qu'il a caché [EFIP, p. 90]), la grand-mère à New York (la répétition des images télévisées, [EFIP, p. 297]), le grand-père (la multiplicité des postes de télévision, dans une gare, et dans une boutique à Dresde [EFIP, p. 351]). Mais le récit de l'événement du 11 septembre en tant que tel est indirect, fragmenté et peu développé (bien qu'il soit, de manière implicite, omniprésent), l'histoire étant plutôt axée sur le développement de la quête du deuil par le jeune Oskar et les amours et deuils de ses grands-parents, survivants de Dresde. Centré sur le deuil privé, familial, l'histoire traite plus des proches des victimes que des victimes en général. Bien que la nature catastrophique de l'événement intensifie la résonance du deuil, elle n'altère pas le récit par une vision dichotomique bon / méchant et victime / coupable ou criminel. La tension narrative et la multiplicité du redoublement permettent, par effets de brouillage et de distraction, de contrecarrer et de contrebalancer l'infection opportuniste de l'événement : c'est-à-dire d'éviter un affect lourd, ou très « chargé », au service d'une dichotomie manichéiste, pouvant déprécier et vampiriser l'esthétique, l'énonciation, la configuration narrative du roman et l'histoire en elle-même. On pense bien sûr à la nécessité pour un auteur comme Kurt Vonnegut de passer par une forte fictionnalisation (via la science fiction) pour écrire un récit relatif au bombardement de Dresde qui lui tenait tant à cœur, pour avoir vécu celui-ci comme prisonnier de guerre⁵. Certains voyages dans le temps de Billy Pilgrim, le personnage de Vonnegut, rappellent les remontées du temps imaginées par Oskar et sa grand-mère. Comparativement, le récit du grand-père d'Oskar, errant d'une cave à l'autre dans Dresde en plein bombardement, est bien plus intense que

5. Kurt Vonnegut Jr, *Slaughterhouse-Five, or The Children's Crusade: A Duty-Dance With Death* (New York, Delacorte Press, 1969), traduit en français par Lucienne Lotringer sous le titre *Abattoir 5 ou la croisade des enfants. Farandole d'un bidasse avec la mort*, Paris, Seuil, 1971, 188 p.

les quelques pages de Vonnegut. Peut-être est-ce ainsi une des sources de la mise en parallèle par Jonathan Safran Foer des événements de New York (2001) et de Dresde (1945) qui concourt à prévenir toute « infection opportuniste » d'ordre fictionnel ou moral. Le récit du bombardement de Dresde sous la forme d'une lettre du grand-père, la seule lettre qu'il envoie à son fils (récit d'un point de vue personnel, précis, émotionnel et émouvant du bombardement), se substitue au récit absent des événements du 11 septembre. On y retrouve la même combustion détruisant le corps des victimes (mais contrairement au 11 septembre il n'y a pas de liste des victimes de Dresde). Étrangement, par un redéploiement à une échelle temporelle et historique plus large, il permet, par sa fonction de contrepoint, de déplacer la signification de l'événement : qui sont les victimes? qui sont les coupables? Les gouvernements américain et britannique sont-ils coupables d'avoir provoqué un bombardement excessif et d'immenses pertes civiles?⁶ On sait que les nazis ont tenté, dans un sursaut de propagande politique, de se servir du bombardement de Dresde pour relativiser la responsabilité de l'Allemagne dans la guerre et placer les allemands dans le rôle de victimes. De la même manière, la propagande du gouvernement américain, liée au 11 septembre, a contribué à créer un environnement propice à la justification des interventions militaires en Afghanistan (octobre 2001) et en Irak (mars 2003).

Extrêmement fort et incroyablement près est bien un récit du deuil et du travail du deuil. Il traverse la généalogie et l'histoire où la dramatisation de la tragédie par la fictionnalisation permet d'accepter le drame et de l'ingérer. Le dédoublement du récit et de l'histoire (Dresde [1945] - New York [2001]) remet ce drame en perspective. Les vertus thérapeutiques de la tension narrative et de la multiplicité des pistes historiques mettent à distance toute infection opportuniste. Si le papier « a entretenu le feu dans les tours » (*EFIP*, p. 423), c'est aussi le papier noirci (d'encre) qui permet de l'éteindre.

6. L'évaluation fluctue entre 275 000 morts pour les soviétiques, 135 000 pour l'historien britannique David Irving, cité par Vonnegut, et 35 000 pour une commission d'historiens allemands mandatée par la ville de Dresde.