

---

# Un entre-deux singulier : la mort imminente dans *Windows on the World* de Frédéric Beigbeder

Sarah Jacoba  
Queen's University

## INTRODUCTION

Cambodge, Yougoslavie, Rwanda, Hiroshima, Auschwitz, New York : lieux de la désacralisation du corps humain, lieux de traumatismes collectifs. L'horreur racontée par les témoins de ces catastrophes hante la mémoire collective, car la diffusion technologique (informations, photographies, pellicules, enregistrements et documentations écrites) des 20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècles facilite la préservation et la transmission de témoignages de toutes sortes ; nous avons tous vu les photos de cadavres empilés au Rwanda, entendu les enregistrements des appels d'urgence du 11 septembre 2001, lu au moins en partie quelque témoignage sur la Shoah. Le témoignage constitue une partie importante de la documentation, non seulement du point de vue de la postérité, mais aussi en ce qui concerne l'accession des victimes à une liberté renouvelée ; parler en son propre nom permet de s'emparer de son humanité et d'affirmer la légitimité de son expérience personnelle vis-à-vis de l'Histoire collective. Après tout, la personne la plus qualifiée pour parler d'un traumatisme est celle qui l'a vécu.

C'est pour cette raison que le témoin peut se sentir trahi, violé, mis à nu, lorsque quelqu'un d'autre tente de raconter son histoire à sa place. S'emparer de la parole du survivant retourne le couteau dans la plaie, car c'est précisément le fait d'avoir vécu un traumatisme – ou plutôt d'y avoir *survécu* – qui permet au sujet de raconter son histoire lui-même.

D'ailleurs, comment pourrait-on témoigner de ce qu'on n'a pas vécu ? Impossible, car comme l'affirme Derrida :

Même si nous avons été plusieurs à participer à un événement, à assister à une scène, le témoin ne peut témoigner que là où il affirme qu'il était à une place unique et où il pouvait témoigner de cela et de cela en un ici-maintenant, c'est-à-dire en un instant pointu qui supporte justement cette exemplarité. (1998 : 47)

Tout véritable témoignage provient donc d'un véritable témoin – fait banal que seulement l'opportuniste remettrait en question. Mais il existe quand même un cas particulier qui mérite d'être examiné de plus près, un cas où le témoignage reste inaccessible pour tous : le cas de la mort, car « [s]il y a un lieu ou une instance où il n'y a pas de témoin pour le témoin, où personne n'est témoin pour le témoin, ce serait bien la mort ». (1998 : 55)

Cette étude propose de montrer en quoi le roman *Windows on the World*<sup>71</sup> (2003) de Frédéric Beigbeder tente d'imaginer l'expérience de ceux qui n'ont pas survécu aux attaques des tours jumelles à New York le 11 septembre 2001. Aussi paradoxale que cela puisse paraître, il essaie de prêter la voix à ceux qui ont vécu la mort sans pouvoir en témoigner. Pour ce faire, il raconte l'histoire de Carthew Yorston, victime inventée qui, lors des attaques, déjeune avec ses deux fils, Jerry et David, chez *Windows on the World*, restaurant qui était réellement situé au 107<sup>e</sup> étage de la tour nord. Les quasi 145 minutes entre l'impact de l'avion et l'effondrement de la tour sont toutes représentées, une minute par chapitre, et sont relatées en alternance par deux voix narratives, Carthew (et parfois ses fils) racontant la moitié des chapitres, le narrateur « Beigbeder » racontant l'autre moitié. Dans ses divagations philosophiques métatextuelles qui parcourent le roman, Beigbeder analyse son recours à la fiction pour ressusciter l'expérience de la mort suite aux attaques et tente d'y trouver une justification : « Le seul moyen de savoir ce qui s'est passé dans le restaurant situé au 107<sup>e</sup> étage de la tour nord du World Trade Centre, le 11 septembre 2001, entre 8h30 et 10h29, c'est de l'inventer » (paratexte de *Windows*). D'après Alain-Philippe Durand dans son article « Beyond the Extreme : Frédéric Beigbeder's *Windows on the World* » (*Novels of the Contemporary Extreme*), cet emploi de la fiction est justifiable, car personne ne peut

---

<sup>71</sup> Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé *Windows*, suivi du numéro de page.

mourir dans la tour et survivre pour en témoigner (2006 : 118).<sup>72</sup> Plus qu'une histoire inventée de ce qui s'est peut-être produit dans le restaurant *Windows on the World*, le roman propose (et est obligé de proposer) une version imaginaire qui raconte l'expérience du sujet pour qui la mort est imminente. Face à son destin scellé qui ne mène qu'à son anéantissement, comment le sujet vit-il le délai *prétraumatique*, c'est-à-dire cet entre-deux spatio-temporel entre le moment où la mort s'annonce et le moment où elle s'accomplit ?

### L'ESPACE « X » : L'ENTRE-DEUX SINGULIER

Assez souvent, les productions artistiques de la société occidentale contemporaine font preuve d'une fascination morbide pour les catastrophes violentes du 20<sup>e</sup> siècle. Cherchant un ancrage dans le réel historique, des fictions tels que *Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras ou *La vita è bella* de Roberto Benigni exploitent la souffrance collective pour tisser une histoire de lutte individuelle. *Windows* n'en fait pas exception : l'expérience imaginée de l'individu Carthew n'est qu'une parmi une panoplie d'histoires qui auraient pu être racontées, car au restaurant se trouvent parmi les clients « une grosse Portoricaine », « un cadre en costume-cravate », « [d]eux collègues de bureau » et la serveuse, qui « seront tous unis dans la Fin du monde » (*Windows* 14). Et bien que ces personnages figurent tous dans l'expérience de Carthew, leurs histoires à eux sont perdues ; c'est la voix individuelle de Carthew qui représentera les nombreuses vies qui ont été perdues ce jour-là.<sup>73</sup>

Alors, tout comme d'autres fictions basées sur l'histoire traumatique d'un pays, *Windows* traite surtout de l'expérience imaginée de la mort, expérience qui n'appartient qu'à ceux qui sont incapables

<sup>72</sup> Il est aussi intéressant de remarquer que, selon Durand dans son article « Exhiber la violence de l'événement : l'exemple du onze septembre » (*Violence et écriture, violence de l'affect, voix de l'écriture*), *Windows* est « la seule œuvre de fiction dont l'intrigue se déroule au cœur de l'événement [...], à l'intérieur des tours jumelles entre 8h30 et 10h29 le 11 septembre 2001 ». (2008 : 374)

<sup>73</sup> Dans son article « Fiction et fidélité : *Windows on the World* » (*Frédéric Beigbeder et ses doubles*), Naomi Mandel explore la question éthique de la représentation de la mort (et donc de la possibilité de dire l'indicible) en faisant le parcours de la réception critique du roman. Elle résume les critiques portées contre *Windows*, affirmant que c'est l'unicité du roman – c'est-à-dire le fait de représenter l'expérience d'une victime morte – qui a « suscité l'hostilité » (2008 : 109)... même ceux qui ont reconnu la bravoure de l'écrivain de chercher à entrer dans un nouveau territoire dénoncent le roman comme étant un « mauvais livre » (2008 : 110).

d'en faire le témoignage justement parce qu'ils y ont succombé. Pourtant, il ressort du lot par la stratégie discursive qu'il emploie : bien qu'il entreprenne une discussion typique de la mort ainsi que de son irréprésentabilité, c'est la simultanéité de la représentation de ces deux aspects (parler de la mort en même temps et après qu'on meurt) qui le distingue d'autres histoires. Autrement dit, *Windows* situe sa discussion dans le cadre d'un personnage fictif (étayé par l'intervention narrative du deuxième personnage-narrateur « Beigbeder ») qui raconte son expérience – c'est-à-dire la mort – en même temps (et parfois après)<sup>74</sup> qu'elle arrive. Cette approche narrative permet deux choses : de rappeler (parfois brutalement) que les prototypes fictifs du roman – Carthew et ses fils – ont vécu une expérience réellement subie par les victimes de la mort ; et de faire intervenir le deuxième narrateur pour souligner l'ironie de cette représentation impossible : fiction (l'irréel) pour représenter la réalité de la mort imminente, mais aussi fiction pour représenter la réalité inconcevable ressentie par les victimes de la mort devant la situation qui les menace. Avant de regarder comment le roman lui-même représente cette expérience unique, précisons d'abord le cadre – la nature spatiale et temporelle – de cette expérience ontologique unique.

La mort est un scénario singulier où, pour y faire face, le sujet adopte une stratégie d'adaptation qui est en rapport direct avec la réalité et fonctionne paradoxalement pour confirmer la réalité dont elle est issue mais aussi pour l'apaiser. La préfiguration de la mort – c'est-à-dire le moment où le sujet sait que la mort l'attend – est réelle ; pourtant, les circonstances de cette réalité préparent le sujet à vivre intensément les dernières minutes ou les dernières heures de sa vie plutôt que de le préparer à son anéantissement. Paradoxalement, donc, la situation demande au sujet d'anticiper la mort alors que la réalité exige de lui un engagement qui affirme la vie (les flots de pensées, les réactions émotives, la façon dont la temporalité est vécue sont tout de même réels). Alors, bien que le sujet ne nie pas la réalité de la préfiguration, il ne se prépare pas à la réalité de la mort<sup>75</sup> ; incapable de concevoir

<sup>74</sup> Pour une discussion sur la temporalité de la narration, voir p. 6.

<sup>75</sup> L'acceptation de la mort est impossible pour celui qui se trouve face à la mort imminente. Les phases de colère, de tristesse et de l'acceptation attribuées à celui qui fait le deuil d'un objet quelconque (que ce soit de sa propre vie ou pas) nécessitent que l'événement refoulé resurgisse – d'où le traumatisme. L'acceptation de la réalité de la mort est donc impossible car il ne reste pas suffisamment de temps pour subir la perte, le refoulement et le resurgissement.

Panéantissement de son être – d’abord parce qu’il ne l’a jamais vécu et ensuite parce que le fait de l’imaginer trahirait l’état qu’il est censé concevoir, l’être anéanti étant incapable d’un tel mécanisme intellectuel/psychologique – le sujet se voit forcé d’habiter un espace trompeur et futile qui affirme la vie au lieu d’adoucir le choc éventuel du réel. Coincé entre la réalité de la mort imminente et l’existence qui lui reste entre-temps, le sujet occupe un entre-deux singulier : l’entrecroisement du début de la mort et de la fin de la vie, que l’on appellera désormais *l’espace « X »*. Seul reste à savoir le moment (quand) et le moyen (comment) de la mort.

Le cadre de la représentation de la mort étant maintenant établi, regardons de près sa manifestation romanesque. Comment le roman incarne-t-il cette charpente théorique ? La vie est surtout un espace marqué par les interprétations du sujet qui se formule des explications acceptables de la réalité ; la mort est un espace marqué par la fin de toute interprétation intellectuelle de la part du sujet qui se précipite vers la rencontre avec soi-même<sup>76</sup> ; *l’espace « X »* est un entre-deux où le sujet reste piégé par son destin qui le mène vers la dissolution. Coincé dans cet entre-deux inéluctable, Carthew doit en même temps faire face à la réalité qui le traque (réalité de la mort imminente) et au temps qui lui reste (temps qui renforce quand même le désir instinctif de vivre). De quelles façons le roman présente-t-il la mort annoncée, l’attente vécue et la mort accomplie ?

## LE DESTIN SCÉLÉ

La première étape du resserrement de *l’espace « X »* sur Carthew et ses fils est celle du destin scéllé – une notion clé puisque nous traitons de l’intervalle entre le moment où la mort s’annonce comme imminente (donc le moment où le sujet est piégé sans recours dans *l’espace « X »*) et le moment où le destin s’achève (donc le moment où le sujet est poussé vers la réalité fondamentale de la mort elle-même). *L’espace « X »* est donc délimité par l’instant où le futur, temps de toute possibilité, se présente ironiquement comme irréversible et l’instant de la mort qui n’est plus imminente, mais actuelle. Plusieurs symptômes mettent en

---

<sup>76</sup> L’idée de la mort comme rencontre avec soi-même (voir p. 14) sera reprise dans la section « Vers le vide : La Fin de l’illusion réelle » (voir p. 12). Cette idée est défendue par Clément Rosset dans *Le Réel et son double : Essai sur l’illusion*. (1976 : 102)

évidence la nature de cet instant. Le destin scellé, finalement compris par le sujet, est le premier de ces symptômes.

Des références au 11 septembre comme événement apocalyptique parsèment le roman. Comme tout témoignage lu dans l'après coup, « [a]ll that one can say about the World Trade Center is inevitably colored by the tragic knowledge of its disappearance » (2009 : 132), affirme Kristiaan Versluys. Tout en sachant que l'espoir est inutile, le lecteur ne cesse d'espérer que Carthew et ses fils réussiront à s'échapper avant l'écroulement des tours. Même si Beigbeder chasse dès l'exorde toute autre possibilité, car effectivement « [on connaît] déjà la fin : tout le monde meurt » (*Windows* 13), on espère toujours en tant que lecteur que la fiction l'emportera sur la réalité. Mais toute tentative de témoigner doit rester fidèle au passé, et dans ce cas, fidèle à la mort aussi.

À travers le roman, le recours aux registres historique, mythique et biblique confirme progressivement le sort des personnages qui s'est annoncé à 8h46 lorsque le premier avion a heurté la tour nord. Suite à l'appel de Carthew à Candace, dans lequel il avoue que « It doesn't look good, babe » (*Windows* 102), les vestiges de *Ground Zero* sont déjà décrits à 8h54 comme « une herse rouillée sur les ruines d'un château fort du XIII<sup>e</sup> siècle après une bataille sanglante, ou les ogives d'une cathédrale gothique incendiée par les barbares » (*Windows* 104). Au cours du roman on trouve plusieurs références à la tour de Babel<sup>77</sup> dont la construction ambitieuse a suscité la rage de Dieu : le peuple de Babel a été puni et la tour détruite.

La narration contribue également au ton prophétique du roman. Construites de façon analeptique, les minutes narrées par Carthew, enfermé dans la tour enflammée, font preuve d'une morbidité inéluctable. De la même façon que *porter témoignage* (c'est-à-dire raconter son histoire, relater ce qu'on a vu) est toujours décalé par rapport au fait de voir ce qu'on a vu – car, comme le dit Derrida, on n'atteste pas au moment où on voit (1998 : 32) – l'histoire de Carthew semble être décalée par rapport au moment où il l'a vécue. La plupart du récit est raconté au présent, comme on pouvait s'y attendre, mais il y a quand même certains passages qui font un clin d'œil au lecteur, des moments qui transmettent un regret de l'instant qui est censé être l'instant présent, comme on peut le constater dans ces trois exemples :

---

<sup>77</sup> Pour les références au(x) tour(s) de Babel, voir les pages 76, 110, 153 et 282-3 de *Windows*.

J'aimerais vous dire que mon premier réflexe a été pour Jerry et David, mais ce n'est pas le cas. Je n'ai pas eu le réflexe de les protéger. Je n'ai pensé qu'à ma petite personne, quand j'ai plongé ma tête sous la table.

(*Windows* 75) ;

Si jamais Dieu existe, je me demande ce qu'il foutait ce jour-là. (*Windows* 239) ;

Nous sommes devant une porte rouge sur laquelle est inscrit 'EMERGENCY EXIT'. Cette porte, je ne sais pas encore combien je vais la détester. (*Windows* 127)

L'emploi respectif du conditionnel pour traduire un souhait portant sur le passé, de l'imparfait pour parler d'un jour supposément vécu présentement (« ce qu'il *foutait* ce jour-là »<sup>78</sup>), et de la négation (« ne pas *encore* »<sup>79</sup>) pour parler de ce qui va définitivement arriver (« je *vais* détester »<sup>80</sup>) suggèrent que les personnages ont déjà vécu le futur moribond qui les attend. Ce phénomène est l'indice de ce que Versluys appelle « the irreversibility of doom » et « the impotence of human agency vis-à-vis fate » (2009 : 123)<sup>81</sup>. L'inéluctabilité du sort de Carthew et de celui de ses fils se confirme vers la fin du roman, dans le chapitre 10h23, où cette perspective passée est justifiée : « nous sommes prisonniers du soleil ou de la neige » (*Windows* 358). Tout le récit, semble-t-il, ne peut avoir été raconté qu'après sa mort, précisément parce qu'il n'est plus là pour raconter son histoire au présent, ce qui représente de façon juste la condition de toute victime de l'espace « X » dont Carthew est la figure fictive<sup>82</sup>. Ce sont ces instants qui rappellent

---

<sup>78</sup> Nous soulignons.

<sup>79</sup> Nous soulignons.

<sup>80</sup> Nous soulignons.

<sup>81</sup> Dans le chapitre « Exorcizing the Ghost : Irony and Spectralization in Frédéric Beigbeder's *Windows on the World* », Kristiaan Versluys explique que pour lui, le style narratif des chapitres constitue un des points faibles du roman : les instants où Carthew est supposé être prisonnier de la tour ne traduisent nullement ni l'horreur ni l'urgence de la situation, car « [s]uch discursive lassitude, wherein no subjective reality is tested by dramatic situation, eviscerates person and experience. An abstract vocabulary does little justice to the true horror of the situation » (2009 : 136). Dans la perspective de l'espace « X », cette représentation supposément irréaliste est importante pour deux raisons : elle démontre en quoi le temps est un phénomène subjectif dont la mesure change selon les circonstances (ce qui explique les divagations philosophiques de Carthew) et elle charge le lecteur d'imaginer lui-même l'inimaginable, car comme dit Beigbeder lui-même sur le rôle de la littérature : « Montrer l'invisible. Dire l'indicible. C'est peut-être impossible mais c'est sa raison d'être. La littérature est une 'mission impossible' ». (*Windows* 76)

<sup>82</sup> Ce qui justifie que certains des passages narrés par Carthew sont au présent est le fait qu'il soit né, en tant que personnage fictif, pour être conteur. Créé pour la destruction, il n'existe que pour raconter l'histoire de ceux qui n'ont pas pu le faire. Comme tout conteur

que c'est en fait le narrateur Beigbeder, « [cassant] ses jouets [...] pour en créer d'autres » (*Windows* 276), qui joue avec la voix narrative de Carthew, faisant précipiter ses marionnettes vers un sort prédéterminé parce que la réalité du 11 septembre l'a déjà déterminé pour lui. Si Carthew n'est qu'un jouet ressuscité, Beigbeder n'est que « la cavalerie, qui arrive toujours trop tard ». (*Windows* 43)

## LE MOMENT « X » : LA DILATATION TEMPORELLE

Même si dans l'*espace* « X » la mort s'annonce comme « imminente », cela ne veut pas dire qu'elle doit se produire d'une seconde à l'autre, ni d'une minute à l'autre (alors qu'elle le pourrait en certains cas). Pour que la mort soit considérée comme « imminente », il faut tout simplement que le délai entre la mort qui s'annonce et la mort qui s'achève ne laisse pas suffisamment de temps au sentiment de perte refoulé de resurgir et de marquer le sujet par le deuil de cette perte. Le sujet lui-même ne souffre pas ce traumatisme, car le temps qui délimite l'*espace* « X » est trop court ; le traumatisme est la marque du survivant. Le temps tourmente les morts d'autres façons que les traumatisés.

Dans le cas de l'*espace* « X », l'identification de l'entre-deux par le sujet rend pénible le passage du temps, car l'*entre-deux singulier* est reconnu pour ce qu'il est et est vécu par le sujet comme une espèce d'attente. Le temps psychologique devient suspens prétraumatique... le sujet se rend compte de l'ironie apocalyptique de sa situation et sait avec certitude qu'il attend la mort. Il existe donc aussi un *moment* « X » qui représente le temps tel qu'il est vécu dans l'*espace* « X », repéré aussi par Derrida : « [L]a rencontre de la mort n'est jamais qu'une imminence, jamais qu'une instance, jamais qu'un sursis, une anticipation [... Elle est] [e]ntre ce qui est sur le point d'arriver et ce qui vient d'arriver, entre ce qui va venir et ce qui vient de venir, entre ce qui va et vient ». (1998 : 82)

Bien que le *chronos* – le temps mesuré – de l'*espace* « X » puisse se mesurer en secondes, en minutes ou en heures lorsqu'il est vu de l'extérieur (Beigbeder par exemple surveille la destruction en notant le passage du temps par minutes), la victime de la mort vit ce temps en tant que *kairos* – le temps lourd de significations. Pendant les derniers

---

qui établit le cadre de son histoire de façon convaincante, il montre la tension de l'histoire à travers l'emploi du présent.



moments du sujet, chaque instant est important. Le *moment* « X » est donc un temps où le sujet ne cesse de penser, où chaque pensée porte un poids particulier, et où le temps peut sembler éternel pour celui qui doit le combler de façon significative, ce qui est difficile à faire lorsque tout est fondamentalement futile. Comme le raconte le narrateur Beigbeder, « [i]l y a des secondes qui durent plus longtemps que d'autres. Comme si l'on venait d'appuyer sur la touche 'Pause' d'un lecteur de DVD. Dans un instant, le temps deviendra élastique. » (*Windows* 14)

*Windows* s'inscrit ainsi dans toute une tradition de textes qui tentent de représenter le temps tel qu'il est ressenti face à la mort (pensons à *L'arrêt de mort* de Blanchot, à la nouvelle « Bullet in the Brain » de Tobias Wolff ou au poème *Falling* de James L. Dickey). Beigbeder mesure le *chronos* en attribuant à chaque chapitre l'espace temporel d'une minute et représente le *kairos* par la longueur variable des chapitres et le fait que les personnages philosophent pendant la crise – stratégies narratives dont Versluys se plaint, mais qui constituent, à notre avis, des détails qui caractérisent le *moment* « X ». Ce phénomène de distorsion temporelle se trouve aussi à l'intérieur des chapitres et, dans le cas de *Windows*, ne se limite pas à l'expérience des personnages. Comme le souligne Versluys, même les tours sont sujettes aux jeux de la temporalité, ressuscitées à 10h28, le moment précis de leur écroulement, par leur représentation typographique en forme de deux colonnes verticales dont le titre du chapitre « 10h28 », placé en verticale lui aussi, constitue l'antenne (2009 : 127). Cette reproduction « physique » ou « plastique », nécessairement limitée dans le cadre textuel, inscrit les tours, et toute la tragédie d'ailleurs, dans un temps qui s'étend au-delà des limites des quinzaines de secondes pendant lesquelles les tours se sont écroulées : « September 11 is featured as an occasion of universal and lasting pain, and thus as an event that, transgressing its own time frame, leaves behind ghostly presences and spectral after-imagining . » (2009 : 128)

Pour Carthew, qui se suicide en sautant dans le vide, les derniers instants de sa vie semblent s'étendre devant lui. Le tout ne dure qu'une minute (10h21 – représentée textuellement par seulement deux pages), mais la durée interminable de cette minute se traduit par la fluidité du courant de conscience qui représente la panique devant ce qui reste à faire (le saut). Des bribes de souvenirs – « l'été 1997, au Parc national de Yosemite » (*Windows* 353) – se mêlent à une attitude blasée qui

recouvre à peine l'émotion qui bouillonne sous la surface : « Je voudrais ne plus me souvenir, mon cœur est trop encombré. Allez, venez les garçons [...] on the road again, adios amigos, hasta la vista baby [...] » (*Windows* 353). Le passage soudain du présent au passé composé suggère que le saut s'est accompli sans que le lecteur le sache, comme s'il détournait le regard pour éviter de voir l'écrasement. Et bien que Carthew finisse par raconter qu'ils ont sauté « à trois [...] Un, deux... trois ! » (*Windows* 354), la fin du chapitre passe soudainement à l'imparfait, ce qui donne « au court instant » (*Ibid.*) pendant lequel ils s'envolaient l'impression d'avoir duré plus longtemps.

Ce phénomène de dilatation temporelle se produit non seulement lorsque la mort s'avère imminente, mais aussi en cas d'extrême urgence, comme en témoignent souvent les survivants qui attestent avoir éprouvé cette même sensation. Nous avons tous entendu parler de gens pour qui le temps s'est immobilisé, leur accordant le répit de réfléchir, d'agir, de se sauver. Mais même si la dilatation temporelle peut se produire dans d'autres circonstances, l'angle sous lequel elle sera vue est fondamentalement différent pour le sujet du *moment* « X » : privée de la possibilité de juger du temps par rapport à son évasion, la victime de la mort qualifie le *moment* « X » par rapport à son anéantissement. Au lieu de dire que les souvenirs de famille l'ont motivé à s'échapper malgré la prise que la mort avait sur lui, le sujet mort dirait seulement – s'il le pouvait – que le *moment* « X » se qualifie à la fin par l'envahissement du moment présent par des souvenirs du passé ou des souhaits pour le futur qui, au lieu d'être chéris, débordent de futilité.

Les souvenirs de Carthew qui, (s'il avait survécu), auraient témoigné de tout ce qu'il avait fait de bien pour avoir été choisi comme survivant à l'effondrement des tours<sup>83</sup> ne vont témoigner, en ce moment « X », que des possibilités futures qui n'auront jamais lieu. Inondé par la futilité, le *moment* « X » marque l'entrecroisement et l'entre-anéantissement du passé et du futur : au lieu de documenter ce qui a été, le passé incarnera désormais le regret de ce qui n'a pas été fait

---

<sup>83</sup> Carthew remarque lui-même au tout début du roman que ceux qui ont échappé aux attaques du 11 septembre se demanderont toujours pourquoi ils ont été choisis. En parlant d'une dame qui a quitté le restaurant à la dernière minute, il raconte : « Pendant tout le reste de sa vie, elle se dira que c'est le Seigneur notre Dieu qui lui a dit d'effectuer ce geste-là [d'appuyer la touche de l'ascenseur] à ce moment précis, pendant tout le reste de sa vie elle va se demander pourquoi Il a agi de la sorte, pourquoi Il lui a fait penser aux jouets, pourquoi Il l'a choisie elle et pas les deux petits garçons » (*Windows* 71-72).

différemment ; au lieu de représenter l'espoir de ce qui pourrait être, le futur marque le temps inexistant qui ne sera jamais. Tout comme le déclare Beigbeder, « notre futur a disparu. Notre futur c'est du passé » (*Windows* 341). Pour Carthew, la remise en question de ses actions passées souille toute appréciation qu'il aurait eue pour ses souvenirs, tachés d'un regret dont il n'aura jamais l'occasion de se débarrasser. Bien qu'il finisse par voir l'immoralité de ses actions – « Quel con j'ai été » remarque-t-il (*Windows* 102) – et bien qu'il constate qu'il aurait « essayé d'être un homme meilleur » (*Windows* 263) s'il avait su que son temps serait aussi limité, il n'aura jamais l'occasion de faire autrement.

Pour cette raison, malgré les regrets et les promesses provoqués par l'imminence de la mort, le *moment* « X » marque déjà le début de l'anéantissement du sujet : les souvenirs, traces du passé, sont supposés fonder l'existence de l'être en fournissant un lien entre son soi présent et son passé – je sais qui je suis parce que je sais ce que j'ai vécu parce que je me souviens de l'avoir vécu, nous affirme Riceur (2000 : 116) ; mais incapable d'empêcher l'anéantissement de son futur, l'existence du sujet est reléguée entièrement au passé, seul moment protégé contre la menace de la mort imminente ; la réexamination des souvenirs – la question de ce qu'on aurait dû faire – inonde le passé, déstabilisant l'identité du sujet désormais basée sur des questions plutôt que sur des faits. Ainsi se déclenche la désintégration du sujet qui se colle de façon désespérée à ce qu'il aurait dû faire et à la personne qu'il aurait dû être. Reconnaisant le fait que le regret refoulé obscurcit depuis longtemps son appréciation du passé, Carthew répond lui-même à la question qu'il s'est d'ailleurs posée : « Je n'étais pas capable de vivre pour quelqu'un d'autre que pour moi-même. J'étais mort bien avant de l'être » (*Windows* 328).

## VERS LE VIDE : LA FIN DE L'ILLUSION RÉELLE

La question de la motivation de ceux qui ont sauté des tours au lieu de se laisser dévorer par le feu est le sujet de beaucoup de débats – dans la réalité ainsi que dans le texte de Beigbeder. D'un côté, on se convainc que ceux qui se sont lancés dans le vide font « [u]ne dernière preuve de dignité : ils auront décidé de leur fin au lieu de l'attendre avec résignation. Jamais l'expression 'chute libre' n'a eu plus de sens » (*Windows* 190). De l'autre côté, on considère que les sauteurs, traqués par le feu comme des animaux et « drogués à l'adrénaline », se lancent

dans le vide parce que « [l]e vide est léger. Le vide est une issue. Le vide est accueillant. Le vide te tend les bras ». (*Windows* 191-2)

Dans un contexte littéraire, le suicide permet de mettre en évidence le caractère du personnage ainsi que le contrôle que son destin exerce sur lui, évoquant, selon Albert Levi, à la fois « pity for the powerlessness of man, and fear before the inexorable force of his destiny » (1962 : 257). Considéré dans le cadre de l'*espace* « X », le suicide représente une dernière démonstration de libre arbitre vis-à-vis du destin, mais aussi une expression de la liberté limitée du sujet qui mourra de toute façon (1962 : 258). En effet, il doit arriver, à un moment ou un autre, un instant où la mort s'imposera éventuellement à lui, justement parce que c'est son destin. L'instant où le futur imminent qui se moquait du sujet agit finalement sur lui marque la fin de l'*espace* « X » ; le sujet qui avait tant fui la mort finit par être pris par elle. Dans le cas de Carthew et Jerry, qui décident à 10h21 de sauter dans le vide, l'ironie les poursuit jusqu'à la fin, car c'est en voulant échapper à la mort qu'ils s'y précipitent encore plus vite. L'ironie d'être pris par le jeu du destin, qui s'est annoncé lorsque le premier avion a heurté la tour, est réitérée par le fait que Carthew ne peut échapper à la mort qu'en s'avançant plus vite vers elle. Attrapé dans un *catch-22* morbide, le suicide reste ironiquement la seule issue à la mort, la seule alternative à être brûlé vif.

Du point de vue narratif, même les passages racontés par le narrateur Beigbender contribuent à la mise en scène de la mort, précisément parce qu'ils représentent le défi énonciatif et représentatif posé par la destruction de toute conscience. Alors qu'il paraît que le texte esquivait cette difficulté en passant à sa deuxième voix narrative – celle du narrateur Beigbender – ce recours à ce qu'il appelle « l'hypperréalisme » souligne l'incapacité (de Carthew ainsi que de Beigbender) de décrire la scène, l'état psychologique du sujet ou la fin de l'être<sup>84</sup>. Même la deuxième voix narrative admet que cette tentative est vouée à l'échec :

---

<sup>84</sup> Versluys explique dans son article que cette irréprésentabilité constitue un des enjeux majeurs du roman : « All in all, the dodges and stratagems indicate that 9/11 is an untranslatable and unnarratable event: all the discursive strategies fail. There is no narrative ploy strong enough to deflect the event, no trope or stylistic device capable of stopping the irreversible progress of time. Several discourses (religious, poetic, demotic) are pitted against the event. But it does not budge. There is no way around it. The 'inexplicable' disaster is bound to happen. The ineluctable is ineluctable. Discourse ultimately proves to be useless and empty » (2009 : 144).

L'écriture de ce roman hyperréaliste est rendue difficile par la réalité elle-même. Depuis le 11 septembre 2001, non seulement la réalité dépasse la fiction, mais elle la détruit. On ne peut pas écrire sur ce sujet mais on ne peut pas écrire sur autre chose non plus. Plus rien ne nous atteint. (*Windows* 20)

Le fait même de laisser penser à un saut éventuel du 107<sup>e</sup> étage reprend l'idée de l'irreprésentabilité des péripéties qui se déroulent à l'intérieur de la tour<sup>85</sup>. Selon Peter Lemarque et Stein Olsen, un auteur obtient un effet réaliste lorsque a) il représente une réalité réellement vécue, b) il respecte les faits concernant cette réalité et c) il représente cette réalité de la façon la plus simple que possible (1994 : 311-13). Quand l'événement représenté – qu'il soit fictif ou réel – est irreprésentable, la solution la plus simple est de ne pas le représenter du tout. Le fait de sauter au lieu de se laisser ravager par le feu témoigne lui-même de la chaleur qui chasse les victimes vers la mort. Ce qui se laisse *savoir* certainement par ce fait est l'irreprésentabilité de la situation, tandis que ce qui est *suggéré* est la réalité de cette situation à l'intérieur des tours.

L'unicité de *l'entre-deux singulier* provient du fait que personne ne peut relater ce qu'il a vécu dans l'espace « X » car personne n'y a survécu. Il n'existe donc aucun référent qui puisse vérifier ce que Carthew raconte. Dans une tournure paradoxale, c'est à partir de l'imagination que le deuxième narrateur Beigbeder doit reconstruire, à l'aide de ses « jouets », ce qui est hors de portée de l'imagination – la mort. D'un côté, un coup d'épée dans l'eau ; de l'autre, la représentation parfaite de ce qu'ont vécu les véritables victimes, car la qualité fondamentale de l'espace « X » est que celui qui le vit est incapable de concevoir le destin qui l'attend.

Dans son article « Fiction and Value » (*Imagination, Philosophy, and the Arts*), Roman Bonzon justifie la représentation fictive du réel en expliquant que la vie ne nous accorde pas toujours l'expérience nécessaire pour écrire sur un certain sujet (2003 : 160). La mort est un de ces cas, car, comme on l'a déjà vu dans l'introduction, personne qui est mort ne peut écrire sur son expérience. C'est pour cette raison que, selon Naomi Mandel, dans le cas de la mort

---

<sup>85</sup> Dans le documentaire *9/11* (2002) des frères Naudet, le pompier Joe Casaliggi remarque : « I just remember looking up, thinking, how bad is it up there that the better option is to jump ? »

la fiction nous aide à comprendre la réalité non en reproduisant les faits qui la composent, mais en modifiant la relation que nous pouvons avoir avec elle. On passe là de la traduction au transfert : l'identification empathique et le lien émotionnel deviennent plus importants que la fidélité à la vérité. (2008 : 116)

Ainsi, même si le texte ne représente pas de façon exhaustive ni la situation à l'intérieur des tours ni la sensation de mourir, il communique au lecteur l'urgence de la situation par ce qui reste non représenté. Ironiquement, la violence du texte dont se plaignent certains critiques (pensons au « bruit de melons qui explosent » (*Windows* 155)) provient dans ce cas de sa passivité, c'est-à-dire de la mort elle-même qui se passe du non représenté.

Comme l'affirme Clément Rosset dans son essai *Le Réel et son double : Essai sur l'illusion*, la mort est le moment de la rencontre avec soi-même, car aucun double ne peut vivre la mort du sujet à sa place : « Cette fantaisie d'être un autre cesse tout naturellement avec la mort, car c'est moi qui meurs, et non mon double [...]. La mort signifie la fin de toute distance possible de soi à soi, tant spatiale que temporelle, et l'urgence d'une coïncidence avec soi-même » (1976 : 102). Pour Carthew et Jerry, le saut vers le vide représente le dernier instant où ils côtoient la futilité de leur vie dans l'espace « X », le dernier instant où ils occupent l'entre-deux singulier, avant de confronter la réalité. Avant de s'écraser sur les pavés, Carthew raconte : « J'entends encore le rire de Jerry qui serrait ma main et celle de son petit frère en plongeant dans le ciel. [...] Pendant un court instant, j'ai vraiment cru qu'on s'envolait » (*Windows* 354). La futilité paradoxale de la vie persiste donc jusqu'à l'écrasement contre la réalité : illusion de s'envoler, illusion de vivre la mort avec son fils au lieu de la vivre seul.

Au moment où intervient la mort elle-même, le sujet la confronte tout seul, tout en étant obligé de confronter la réalité de la coïncidence avec soi-même. À cet instant, l'attente se termine, annihilée par le triomphe de la mort. L'instant qui marque la fin de l'espace « X » représente l'anéantissement de la réalité et du sujet ; seul règne l'anéantissement, l'ultime « X » ontologique. Le moment où Carthew et ses fils prennent contact avec les pavés dénote l'instant où le sujet passe au non-être, car ceci est l'instant où la réalité subjective (la réalité perçue par le sujet) se voit annulée par la réalité objective de la situation<sup>86</sup>. C'est

---

<sup>86</sup> Le fait que cet instant précis ne soit pas raconté dans le roman représente parfaitement l'irreprésentabilité de cet instant. La comparaison aux « melons qui explosent » (*Windows*

à cet instant que le sujet se transforme en non-être, le moment du pire étant arrivé, et qu'il perd toute possibilité de s'insérer de nouveau dans la réalité en tant qu'être vivant : « Je voulais vivre dans le virtuel mais je vais mourir dans la réalité ». (*Windows* : 303)

## CONCLUSION : LA CHUTE IMMORTELLE

Certes, la mort marque la fin de la réalité pour le sujet et la fin de l'espace ontologique unique qu'il occupait. Mais elle marque aussi le début d'une autre existence potentielle décrite par Rosset et exemplifiée par Beigbeder : celle du double métaphysique, selon lequel le monde terrestre n'est que « la doublure », l'« ombre » d'un monde supra-sensible (1976 : 60-61). La croyance au monde métaphysique permet d'expliquer ou d'attribuer un sens au monde physique où l'on vit actuellement : « Le sens est justement ce qui est fourni non pas par lui-même, mais par l'autre ; c'est en quoi la métaphysique, qui recherche un sens au-delà des apparences, a toujours été une métaphysique de l'autre » (1976 : 76). Alors que le réalisme de son recours à la métaphysique est questionnable, il s'avère bénéfique au moins pour les survivants du traumatisme ; non seulement l'existence de Carthew et de ses fils en tant que « prisonniers du soleil ou de la neige » (*Windows* 358) peut-elle consoler les familles des victimes, mais la croyance en un au-delà quelconque ou en une explication plutôt spirituelle de la catastrophe incite les gens à réévaluer leur contribution à la tragédie. De la même façon que « le World Trade Centre, temple de l'athéisme et du lucre international, [s'est] progressivement [transformé] en église improvisée » (*Windows* 159), « les catastrophes sont utiles [aux survivants] : elles donnent envie de vivre » (*Windows* 227). Dans l'année qui a suivi les attaques, New York se voyait gagné par « la politesse apocalyptique » (*Windows* 235) et Beigbeder, auparavant « traumatisé par [son] absence de traumatisme » (*Windows* 64), remercie dans le paratexte Amélie « d'être devenue Amélie Beigbeder » (*Windows*, paratexte)<sup>87</sup>.

---

155) vient du peintre Julian Schnabel qui raconte l'instant de la mort de l'extérieur. Personne ne pourra raconter l'expérience de l'impact tel qu'il est ressenti depuis l'intérieur par le sujet. Le sujet ne pourra jamais l'expliquer, ni même à lui-même, parce qu'une fois que le sujet absorbe l'expérience de la mort, il n'est plus question de la contempler.

<sup>87</sup> Versluys et Mandel sont parmi les auteurs qui soulignent le lien entre ces éléments textuels et paratextuels.

Cette mention du double métaphysique ne vise pas à faire un constat touchant sur le message moral de *Windows*, mais plutôt à montrer que malgré son cadre fictionnel, une histoire inventée peut raconter aussi fidèlement – et aussi fausement – la réalité qu'un vrai témoignage – dans ce cas, impossible. Le documentaire *9/11: The Falling Man* (2006) retrace la quête de Tom Jenod d'identifier la victime captée dans la triste photo du *Falling Man* prise par Richard Drew. Dans le film, le journaliste explique sa décision controversée :

One of the reasons why I became so determined to plumb the meaning of the falling man was that we can't hope to understand these incredible times unless we look at these images and accept the witness of these images. I mean – I think that looking at [...] the [...] falling man and [...] to discuss it is [...] the only option that we have, given that there *is* a falling man.

Il ne s'agit donc pas de reconstituer parfaitement l'expérience de l'homme – et la photo, qui n'est qu'une parmi une série de photos nettement moins tranquilles, n'y réussit pas précisément à cause de sa nature décevante – mais plutôt de la reconnaître pour son horreur et son impossibilité de représentation juste. De la même façon que cette photo réelle tente de capturer un instant de cette expérience inconnaissable, l'espace « X », tel qu'il est inventé par Beigbender, nous permet d'imaginer les derniers moments tortueux des victimes de la mort, témoignage impossible perdu à jamais qui ne peut lui non plus être reconstruit que de l'extérieur, par le biais de l'imagination.

C'est ainsi que *Windows* nous permet de repenser, à partir d'une reconstitution fictive, l'expérience difficile qu'ont vécue les véritables victimes de la mort : « C'est facile d'être un futur mort. Il est plus difficile d'être un mort présent. Il faut continuer de vivre jusqu'au moment où l'on ne vit plus » (*Windows* 345). Malgré le remords ressenti par l'auteur sardonique face à son obligation d'exterminer ses personnages, il reconnaît que c'est le seul moyen de raconter l'histoire de ceux qui n'ont pas survécu, que la littérature doit aller là où la télévision ne peut pas (*Windows* 111 ; 359). Pour raconter l'histoire de Carthew, figure fictive qui représente tout témoin dont le véritable témoignage s'est perdu, Beigbender se doit de reconstruire l'ironie mortelle qui s'est imposée aux victimes de la mort. Après tout, comme le signalent Lemarque et Olsen, la fin du monde est toujours « ce moment où la satire devient réalité, où les métaphores deviennent vraies, où les caricaturistes se sentent morveux » (1994 : 104)



---

## Ouvrages cités

- BAZILE, Sandrine et Gérard PEYLET (éds.) *Violence et écriture, violence de l'affect, voix de l'écriture*. Bordeaux : PU Bordeaux, 2008.
- BEIGBEDER, Frédéric. *Windows on the World*. Paris : Gallimard, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *Demeure : Maurice Blanchot*. Paris : Galilée, 1998.
- DURAND, Alain-Philippe (éd.). *Frédéric Beigbeder et ses doubles*. Amsterdam : Rodopi, 2008.
- DURAND, Alain-Philippe et Naomi MANDEL (eds.). *Novels of the Contemporary Extreme*. London : Continuum, 2006.
- HANLON, James, Jules NAUDET et Rob KLUG (Réalisateurs). *9/11*. [Film]. Paramount, 2002. DVD.
- KIERAN, Matthew et Dominic MCIVER LOPES (eds.) *Imagination, Philosophy, and the Arts*. NY : Routledge, 2003.
- LAMARQUE, Peter et Stein Haugom OLSEN. *Truth, Fiction, and Literature : A Philosophical Perspective*. The Claredon Library of Logic and Philosophy. Ed. L. Jonathan Cohen. Oxford : Claredon Press, 1994.
- LEVI, Albert William. *Literature, Philosophy and Imagination*. Indiana : Indiana UP, 1962.
- RICCEUR, Paul. *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris : Seuil, 2000.
- ROSSET, Clément. *Le Réel et son double : Essai sur l'illusion*. Paris : Gallimard, 1976.
- SINGER, Henry (Réalisateur). *9/11 : The Falling Man*. [Film]. Narré par Steven Mackintosh. Darlow Smithson Productions, 2006. DVD.
- VERSLUYS, Kristiaan. *Out of the Blue : September 11 and the Novel*. NY : Columbia UP, 2009.