
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^e et 21^e siècles facilite la préservation et la transmission de témoignages de toutes sortes ;

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.

mourir dans la tour et survivre pour en témoigner (2006 : 118).⁷² 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 la mort (

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)⁷⁴ 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 mort⁷⁵ ; incapable de concevoir

⁷⁴ Pour une discussion sur la temporalité de la narration, voir p. 6.

⁷⁵ 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.

l'anéantissement 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-même⁷⁶ ; 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 scélé – 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

⁷⁶ 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)

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 s0 Tc 0 Tw 3.Vlas-21(e1(Ds(EN)9(C)4(Y EX

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'

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, 1(ourt)-4(m)7(i0 T)1222

dans le vide parce

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'r

1

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 manière, la vidéo de la chute de l'homme n'est pas une représentation juste, mais elle est la seule représentation possible de ce qui s'est passé.

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*

ID 11 BD[E 8.1.ID 11L.711 ID 11J.04 Tj/TTn]1(ic)8h