

Narrer le 11 Septembre : *Extremely Loud & Incredibly Close* de Jonathan Safran Foer et *In the Shadow of No Towers* d'Art Spiegelman.

Gwen Le Cor

Dans *Le Concept du 11 septembre : dialogues à New York (octobre-décembre 2001)*, Jacques Derrida interroge l'acte de nomination des attentats du 11 septembre 2001 au travers de leur date. Selon lui, la nomination par la date fait signe vers « l'ineffable », vers l'absence de concept « pour nommer autrement cette 'chose' qui vient d'arriver » :

On ne sait pas au juste ce qu'on dit ou nomme ainsi : le 11 septembre, *september eleventh*, le 11-Septembre. La brièveté de l'appellation (*september eleventh, 9.11*) ne tient donc pas seulement à une nécessité économique ou rhétorique. Le télégramme d'une métonymie – un nom, un chiffre – accuse l'inqualifiable en reconnaissant qu'on ne reconnaît pas : on n'en connaît même pas, on ne sait pas encore qualifier, on ne sait pas encore de quoi on parle. (Derrida & Habermas 134-135)¹

Face à l'incapacité du langage à nommer, le premier défi de l'écrivain serait alors de parler de l'ineffable, de penser l'impensable, de s'appropriier l'inappropriable, pour tenter de lui assigner une signification. Par la voix de l'un de ses personnages, Jonathan Safran Foer s'interroge sur l'indicible : « it's unspeakable, write it ! » (Foer 2005 : 124). Toutefois, cet écrit que Foer nous donne à voir n'est qu'une série de pages blanches (120-123). L'explication semble logique, le personnage a retiré le ruban de la machine à écrire des années auparavant. Pourtant, ce qui pointe derrière le vide laissé par les pages blanches, est que l'indicible résiste : le blanc absorbe l'encre et avec elle la signification. Dans la même veine, Art Spiegelman s'interroge sur la possibilité de dessiner le 11 Septembre : « I managed to place some sequences of my most vivid memories around that central image [the north tower's glowing bones], but never got to draw others » (Spiegelman 2004 : introduction). À suivre cette logique, le 11 Septembre serait donc indessinable et impensable ; il serait en dehors, ou au-delà, de toute capacité à signifier.

Dans un article écrit trois mois après le 11 septembre, Don DeLillo souligne le lien entre terreur et perte de signification. La seule narration envisageable s'achève dans les décombres des tours jumelles et il appartient alors à l'écrivain de construire un « contre-récit » : « Today, again, the world narrative belongs to terrorists [...] the narrative ends in the rubble,

¹ Le dialogue avec Jacques Derrida a d'abord été publié en anglais dans *Philosophy in a Time of Terror* (2003). Cette publication en anglais, bien qu'antérieure à la publication en français, est la traduction d'un dialogue qui s'est déroulé en français. J'ai opté ici pour le texte français.

and it is left to us to create the counter-narrative » (De Lillo 2001 : 34).

The writer wants to understand what this day has done to us. Is it too soon? We seem pressed for time, all of us. Time is scarcer now. There is a sense of compression, plans made hurriedly, time forced and distorted. But language is inseparable from the world that provokes it. The writer begins in the towers, trying to imagine the moment, desperately. Before politics, before history and religion, there is the primal terror. People falling from the towers hand in hand. This is part of the counter-narrative, hands and spirits joining, human beauty in the crush of meshed steel. (DeLillo 2001 : 39)

Cette même impulsion est au cœur des deux ouvrages que je souhaite mettre en regard : *In the Shadow of No Towers* d'Art Spiegelman (2004), et *Extremely Loud & Incredibly Close* de Jonathan Safran Foer (2005). Jonathan Safran Foer explique lors d'un entretien que les attentats du 11 septembre appellent une contre-narration :

Both the Holocaust and 9/11 were events that demanded retellings. The accepted versions didn't make sense for me. I always write out of a need to read something, rather than a need to write something. With 9/11, in particular, I needed to read something that wasn't politicized or commercialized, something with no message, something human. (Solomon [en ligne])

In the Shadow of No Towers s'arrête également sur cette nécessaire narration. La planche deux montre un personnage représentant l'auteur un aigle/albatros autour du cou : « Doomed! Doomed to drag this damned albatross around my neck, and compulsively retell the calamities of September 11th to anyone who'll still listen ». Le dessin est celui d'un aigle, symbole des Etats-Unis, mais le texte de la bulle le définit comme un albatros, faisant ainsi signe vers le poème de Coleridge, et le poids de la compulsion de narration. Le personnage dessiné par Spiegelman est le pendant du vieux marin de *The Rime of the Ancient Mariner* : il se doit de narrer le trauma, pour commencer à se l'approprier.

Mon propos est donc d'envisager *In the Shadow of No Towers* et *Extremely Loud & Incredibly Close* comme deux *counter-narratives*, et d'examiner comment les récits de Foer et Spiegelman permettent à la fois de penser le 11 Septembre, et d'aller au-delà de la terreur (« primal terror »). « De manière générale », comme le souligne Jean-Luc Nancy, « on peut dire que la terreur désigne une absence ou un outrepassement du rapport : elle s'exerce, seule, elle n'engage pas une relation » (Nancy 2012 : 40). Je voudrais donc examiner comment les contre-récits permettent de dépasser la stupeur et (re)mettent en mouvement la construction de sens, comment donc, la narration (ré)introduit un rapport au sens.

Narration multimodale

Une parenthèse s'impose quant au choix de ces deux œuvres apparemment très différentes, à savoir, d'une part un roman, et d'autre part un *comix* composé de dix planches principales, d'une introduction et d'un « comic supplement ». Le numéro spécial de *Modern Fiction Studies* consacré aux narrations graphiques définit ces narrations en terme de discours multimodal : « works that are in their very structure and grammar, cross-discursive : composed in words and images, written *and* drawn » (Chute & DeKoven 768). Le propre des narrations graphiques est donc de superposer plusieurs registres, ceux de l'art visuel et ceux du récit textuel, la narration se faisant au moins pour partie par les dessins². Une définition similaire pourrait s'appliquer au roman de Foer : les photographies, le jeu de couleurs, les changements typographiques³, ou encore l'attention portée à l'agencement de la page, en font une œuvre multimodale où les éléments graphiques contribuent à construire le récit. Dans les deux cas l'articulation texte/dessin ou texte/image-typographie joue un rôle décisif dans la manière de lire l'œuvre. Les éléments visuels sont au cœur même des deux œuvres, et c'est bien là le point essentiel car le 11 Septembre est un événement éminemment visuel. Filmé en direct et retransmis sur les télévisions du monde entier⁴, le 11 Septembre est indissociable de la narration visuelle qu'en ont fait les médias. Comme le souligne Jürgen Habermas : « la nouveauté, ce fut aussi la présence des caméras et des médias qui a fait d'un événement local, un événement planétaire – la population du monde entier devenant un témoin oculaire médusé » (Derrida & Habermas 58). Le choc initial du 11 Septembre, le traumatisme qui a laissé les téléspectateurs dans un « état de stupeur » (Finkelkraut 17), se cristallise autour des images passées en boucle par les médias : les avions percutant le *World Trade Center*, les corps qui tombent et les tours qui s'effondrent. Dès lors, et comme l'indique Foer, écrire sur le 11 Septembre requiert un langage visuel :

[...] using images makes sense for this particular book [...] because September 11 was the most visually documented event in human history. When we think of those events, we remember certain images, planes going into the buildings, people falling, the towers collapsing. That's how we experience it; that's how we remember it. (Foer 2008)

² « Graphic narrative does the work of narration at least in part through drawing » (Chute & DeKoven 767).

³ La nouvelle intitulée « About the Typefaces Not Used in this Edition » montre l'importance que Foer accorde à la typographie (Foer 2000).

⁴ « This was the most widely and intensely covered event in the media age » (Monahan 9).

L'expérience par procuration décrite par Foer, et la mémoire seconde qui lui est associée, impliquent un changement de nature de l'événement traumatique. Les images passées en boucle par les médias se substituent au trauma individuel pour créer une « terreur mise en scène, donc *scriptée*, par un sinistre scénariste comme le spectacle même de la destruction, la destruction comme spectacle » (Chaouat 8). Foer et Spiegelman cherchent à déstabiliser ce scénario « scripté » pour lui substituer une (ré)écriture du trauma : « demanded retellings » (Foer), « compulsively retell » (Spiegelman). Dans un article consacré au témoignage, Dori Laub souligne le lien entre mise en mots et appropriation du trauma : « There is [...] an imperative need to tell and thus to come to know one's story, unimpeded by ghosts from the past against which one has to protect oneself » (Laub 63). Ce qui change avec le 11 Septembre, c'est peut-être le statut même du témoignage. Pour la première fois, la narration ne se substitue pas au silence, mais doit défaire le « témoignage » proposé par les médias. Pour le dire autrement, en suivant l'analyse lumineuse de Bertrand Gervais, le défi consiste à « défaire la représentation et aller contre le grain de l'image » (Gervais [En ligne]). Les images initiales forment une sorte de *témoignage écran* contre lequel s'écrivent les deux œuvres. Foer et Spiegelman dénoncent l'engourdissement produit par le spectacle médiatique et redonnent une place centrale au choc traumatique.

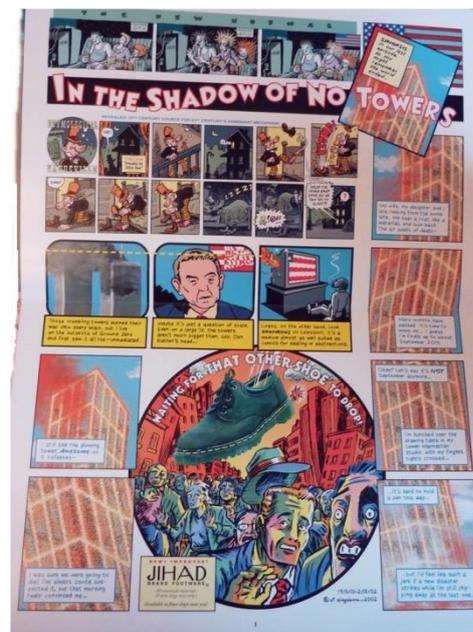
Point d'impact : l'effondrement des tours

Dans son introduction, Spiegelman explique que les images télévisuelles sont à l'origine de l'écriture du *comix* : « I wanted to sort out the fragments of what I'd experienced from the media images that threatened to engulf what I actually saw ». La couverture médiatique en boucle des mêmes images a eu pour effet de déréaliser l'événement, et d'engloutir (*engulf*) le trauma en lui substituant une « terreur [...] *scriptée* ». L'écrivain, à l'inverse, plonge ses lecteurs dans la brûlure de l'événement. L'image centrale du *comix* est alors une image qu'aucune télévision n'a pu montrer :

The pivotal image from my 9/11 morning—one that didn't get photographed or videotaped into public memory but still remains burned onto the inside of my eyelids several years later—was the image of the looming north tower's glowing bones just before it vaporized. I repeatedly tried to paint this with humiliating results but eventually came close to capturing the vision of disintegration digitally on my computer. (Spiegelman Introduction)

Cette image unique déclinée sur toutes les planches, permet de capturer le moment de désintégration, le choc traumatique initial. Ma lecture s'oppose en ce point à l'analyse qu'en fait Bertrand Gervais. Pour lui, *In the Shadow of No Towers* est une œuvre qui « joue

explicitement sur l'effacement des tours» (Gervais [En ligne]). Il envisage la réponse de Spiegelman face « à la surexposition des tours » dans les images télévisuelles, comme « une stratégie, l'effacement » et y voit des « tours en voie de suppression ». Il me semble au contraire que l'image des tours hante l'ensemble des pages du *comix*⁵. Son fonctionnement évoque en cela celui du stress post-traumatique, *Post-Traumatic Stress Disorder*, syndrome dont le personnage Spiegelman pense être atteint (planche 2). L'image traumatique surgit sur toutes les planches dans sa forme brute, et trouble la trame de la page.



In the Shadow of No Towers, planche 1.

La page titre affiche un journal daté du 11 septembre 1901 faisant sa une sur un traumatisme : « PRESIDENT'S WOUND RE-OPENED ». Le papier jauni semble s'enflammer en son centre pour laisser poindre l'image de la tour incandescente. Dans *Écrits en souffrance*, Marc Amfreville revient sur l'étymologie du mot trauma, et en rappelle à la fois la racine grecque qui signifie blessure, et « la racine indoeuropéenne » qui « veut dire 'trouée' ». Il explique qu'il : « faut s'imaginer du côté de l'appareil psychique une blessure telle qu'elle s'apparente à une fracture de la boîte crânienne, ou tout au moins à un choc violent qui l'affecte, et qui

⁵ Bertrand Gervais montre de manière très convaincante comment la couverture réinvestit la surexposition médiatique en proposant une « une version minimaliste des attentats » qui table « sur l'élimination de la couleur et sur une représentation aux limites de la figuration », à savoir, une page « monochrome où les deux tours du World Trade Center sont figurées en noir sur un fond noir. Leurs contours et forme apparaissent grâce à une légère dépression à la surface du papier » (Gervais [En ligne]). Pour autant, le contraste est saisissant entre la couverture et les pages qui composent le *comix*. L'œil est saturé par les couleurs incandescentes d'une tour qui refuse au contraire de s'effacer.

justifie l'emploi de l'expression « traumatisme crânien » (Amfreville 26-27). Or, l'image de la tour troue la page titre et la une du journal, reproduisant l'effet d'une blessure traumatique (*wound re-opened*), et de l'effraction qu'elle suppose.

Si la page titre instaure la tour comme image centrale, la première planche guide notre lecture. Le squelette rouge-orangé de la tour apparaît dans une série de cadres sur la droite de la page, venant ainsi interrompre la lecture horizontale des autres cadres. L'œil s'attache à la verticalité des tours, et la lecture devient une lecture de la tour incandescente. Le choix des couleurs contribue à la force de l'image. Contrairement à *Maus : A Survivor's Tale* (1986), composé en gris/noir, *In the Shadow of No Towers* opte pour une palette de couleurs vives dont l'éclat reproduit l'impact laissé sur la psyché. Le contraste entre le noir de la couverture et les couleurs vives des planches accentue encore leur intensité. Nous sommes bien loin du monde fait de gris et de cendres décrit par DeLillo au début de *Falling Man* : « It was not a street anymore but a world, a time and space of falling ash and near night » (3). L'excès de couleur est le pendant de l'excès d'images télévisuelles, il sature notre espace visuel et nos sens, et nous donne à voir la violence avec laquelle le trauma fait effraction.

Outre l'explosion de couleur, ce qui frappe à la lecture de la première planche, c'est la manière dont la tour est découpée en une série de cadres dissociés. Elle n'est jamais dessinée au même endroit, interdisant ainsi de réunir les cadres pour former un tout homogène. Le dernier cadre en haut à droite, est particulièrement significatif. Le haut de la tour nord y est consigné dans un cadre penché. Celui-ci se superpose à d'autres cadres, et masque en partie le drapeau des Etats-Unis. Le mot TOWER(S) — le « S » étant hors cadre —, écrit en majuscules et en surimpression sur le dessin de la tour, indique sa portée symbolique. Or, la vision que propose Spiegelman est aussi instable qu'incandescente. Elle s'oppose en cela aux images transmises par les médias. L'effondrement du *World Trade Center*, passé en boucle sur toutes les chaînes, a pour effet paradoxal de maintenir l'événement à distance. Comme le souligne Jacques Derrida, « la répétition a toujours pour effet protecteur de neutraliser, d'amortir, d'éloigner un traumatisme » (135). La répétition donne l'illusion d'une cohérence, l'impression de savoir de quoi il s'agit, un sentiment de déjà-vu. Spiegelman à l'inverse, nous demande de changer de perspective, et propose une lecture du squelette incandescent des tours jumelles (*glowing bones*). Seul s'imprime le résidu visuel d'une destruction qui laisse son empreinte tant sur la page que sur l'intérieur des paupières de l'auteur (« burned onto the inside of [his] eyelids »). L'armature rouge-orangée fait alors signe vers l'événement : elle en est le contour.

La définition que donne Derrida de l'événement permet de mieux saisir ce qui est en jeu ici. L'événement n'est pas seulement « ce qui arrive ». L'événement est indissociable de la « surprise absolue » et de l'incompréhension qu'il génère :

L'événement c'est ce qui arrive et en arrivant arrive à me surprendre, à surprendre et à suspendre la compréhension : l'événement, c'est d'abord *ce que* je ne comprends pas. Mieux, l'événement est d'abord *que* je ne comprend pas. Il consiste en *ce que* je ne comprends pas : *ce que* je ne comprends pas et d'abord *que* je ne comprend pas, le fait que je ne comprends pas : mon incompréhension. (Derrida & Habermas 139)

Les contours de la tour surgissent sur la page et obligent le lecteur à revenir au moment de stupeur, à cette incompréhension propre à tout événement traumatique. Les choix graphiques accentuent l'effet de surgissement. La dissonance entre les différents styles graphiques expose le lecteur à la décomposition des liens narratifs. Seule la reprise de la tour incandescente sur chaque planche impose une cohérence visuelle, et induit, en retour, une focalisation presque exclusive sur celle-ci. Le rouge-orangé troue la page, et résonne de page en page, faisant signe vers la béance et la brûlure laissée par le trauma.

À rebours des images médiatiques

Jonathan Safran Foer opte également pour un récit décalé, mais d'un autre ordre. Outre le premier chapitre qui semble tout droit sorti de l'univers de Lewis Carroll⁶, les photographies qui s'immiscent à l'intérieur des récits proposent une nouvelle forme de narration visuelle qui fait vaciller le roman. C'est le cas notamment de la série de photographies basée sur l'image iconique de l'homme qui tombe (« The Falling Man ») publiée au lendemain des attentats. Cette image dérangeante a été rapidement censurée dans les médias pour laisser place à une version plus lisse et plus hollywoodienne :

In the most photographed and videotaped day in the history of the world, the images of people jumping were the only images that became, by consensus, taboo – the only images from which Americans were proud to avert their eyes. (Junod [En ligne])

L'image interdite retrouve ici une place centrale. Le roman est émaillé de corps qui tombent dont la chute est rejouée de différentes manières : soit sous la forme des clichés isolés qui proposent un arrêt sur image montrant l'homme pris à différents moments de sa chute (59, 205), soit par une focalisation sur l'homme lui-même dans un zoom flou (62), ou encore par la succession de photographies qui composent les dix dernières pages de l'ouvrage, et qui peuvent être remises en mouvement en feuilletant les pages avec pour effet irréal de faire

⁶ Pour une analyse plus détaillée, on pourra se reporter à mon analyse (Le Cor 89-91).

remonter l'homme dans la tour. Deux autres photographies appartiennent à ce réseau de corps qui tombent et/ou flottent : celle du « chat qui tombe » (191) et celle des oiseaux présentée en double page au centre du roman (166-167), et reproduite dans les pages précédant la page titre.

Toutes ces photographies se font écho et forment une série de cercles concentriques. Leur puissance tient à la nature même de la photographie, telle que la décrit Susan Sontag. Contrairement au texte qui se donne à lire comme un commentaire sur un dehors, la photographie procure l'illusion d'être un enregistrement fidèle de la réalité : « photographed images do not seem to be statements about the world so much as pieces of it, miniatures of reality that anyone can make or acquire » (Sontag 4). C'est du reste cela qui a induit la censure de « The Falling Man ».

Foer reprend la photographie tirée d'internet (« I found a bunch of videos on the Internet of bodies falling » 256), et la déstabilise pour *filmer* une nouvelle narration de l'événement. Ainsi, s'il zoome sur le corps en train de tomber, c'est pour mettre en évidence le flou d'une photographie devenue illisible : « I [magnified] it until the pixels are so big it stops looking like a person » (257). Le flou photographique opacifie et estompe ce « 'dehors' ou 'ailleurs' à quoi le sens consiste à se rapporter » (Nancy 1993 : 17), et nous permet alors de toucher du doigt l'incompréhension absolue de l'événement.

Par opposition, le gros plan sur le « chat qui tombe » (191), présente un agrandissement net. Pour autant, la photographie n'est pas davantage un renvoi à une « réalité » traumatique ; elle apparaît au contraire comme un montage ou un collage d'un chat qui se détache sur un fond noir. Par ce jeu visuel Foer souligne la perte du sens. Dès lors que l'image est une manipulation, il n'y a plus de dehors auquel se rapporter. Ou pour le dire avec Nancy « Il n'y a plus ce à du sens : ce à du renvoi signifiant ou de l'envoi directionnel, index de cette idéalité finale et/ou référentielle qui est à la fois le terme signifié d'une opération de sens et le terme visé d'une démarche de sens. Nous voici privés de sens dans les deux sens, dans tous les sens » (Nancy 1993 : 17).

La photographie de l'avion, ou plutôt celle du schéma de construction d'un avion en papier (56), fonctionne de manière similaire. L'avion de papier évoque les avions qui ont percuté le *World Trade Center*, mais il s'agit ici uniquement d'une maquette, ou plutôt du quatorzième schéma d'un modèle à construire et à reconstruire. Le travail d'assemblage que doit opérer le personnage et avec lui le lecteur, est peut-être un moyen de reconstruire, à distance (*retell*), le moment de l'impact.

Les dix dernières pages du roman proposent la lecture la plus inattendue, et peut-être la plus dérangeante, des corps qui tombent. Foer fige les images télévisuelles, les découpe en clichés

isolés, puis les remet en mouvement, à l'envers, jusqu'au moment qui précède la chute. *Extremely Loud & Incredibly Close* nous entraîne ainsi au rebours des images médiatiques pour nous laisser en suspens à la fin du roman, juste avant la chute, au moment même de la terreur, « the primal terror » pour reprendre les termes de DeLillo (2001 : 39). Ce suspens n'est pas un suspens de la pensée, bien au contraire. Il permet de sortir de l'hébétude et de questionner le *témoignage écran* transmis par les médias. Le récit visuel inversé expose le lecteur à la stupeur et à l'incompréhension, mais ne fournit aucune clôture. Une fois la couverture du roman refermée, il appartient alors au lecteur de construire son propre le contre-récit.

La temporalité en question

La fin en forme d'arrêt sur image, pose aussi la question de la nature de la temporalité traumatique. « Excuse me do you know what time it is? » (Foer 2005 : 12), la question interrompt le récit du grand-père, sous la forme d'une phrase isolée sur la page, et se pose à nouveau avec insistance quelques pages plus loin, « Do you know what time it is? » (118, 125, 129). Cette pause temporelle dans le récit fait écho au propos du personnage dans *In the Shadow of No Towers* : « That's when Time stands still at the moment of trauma » (planche 2). L'agencement graphique des vignettes semble vouloir faire basculer le temps de l'écriture dans celui du trauma : chaque case glisse sur la droite, pour gagner en épaisseur et prendre la forme des tours jumelles. Pour les personnages médusés par leur écran télévisuel, le temps s'arrête : « Synopsis: In our last episode, as you might remember, Time stood still » (Spiegelman 3). Toutefois, la référence aux séries télévisées (*synopsis, last episode*) crée une distance ironique qui vient contredire l'hypothèse d'un arrêt temporel. Si les boucles d'images figent l'événement traumatique dans un éternel présent, le trauma ne se décline pas au présent. Comme le souligne Derrida, le propre du trauma « c'est que la blessure reste ouverte par la terreur devant *l'avenir* » :

C'est l'avenir qui détermine l'inappropriabilité de l'événement, ce n'est ni le présent ni le passé. Ou du moins, si c'est le présent ou le passé, c'est seulement en tant qu'ils portent, sur leur corps, le signe terrible de ce qui pourrait ou pourra arriver, et qui sera *pire que ce qui est jamais arrivé*.

Je précise. Il s'agit d'un trauma, et donc d'un événement, dont la temporalité ne procède ni du maintenant présent ni du présent passé, mais d'un im-présentable à venir. (Derrida & Habermas 148)

Spiegelman dessine cette peur de l'avenir dans la planche 1. Son « ETYMOLOGICAL VAUDEVILLE », présente la maxime du jour « dropping the other shoe » comme étant la

source de la métaphore dominante du 21^{ème} siècle : « 19th century source for 21st century's dominant metaphor ». Redouter la chute de l'autre chaussure (« Waiting for that other shoe to drop! »), c'est métaphoriquement la terreur décrite par Derrida. Cette métaphore est reprise plus bas dans la seule image circulaire de la planche. Le style graphique, très différent du reste, exacerbe encore la terreur sur les visages. Et comme le dit son vaudeville « Drop the other shoe so we can go to sleep ».

Cette reprise n'est pas un arrêt sur image, bien au contraire. Dans le dessin qu'en fait Spiegelman, la « menace du pire à venir » (Derrida & Habermas 149) a été dénaturée par la logique capitaliste : la chaussure terroriste (« waiting for some other terrorist shoe to drop » 10), possède sa marque, la « Jihad Brand Footware!», et se vend dans sa dernière version « NEW! IMPROVED! ». Par effet d'onde, la reprise de la métaphore nous entraîne au-delà de la terreur, dans la prise de position politique. Spiegelman refuse ainsi de « suspendre la compréhension » (Derrida & Habermas 139) et transpose la terreur initiale dans l'ordre de ce qui est pensable.

L'onde se propage encore, et la chaussure terroriste de la première planche, devient planche 10 une pluie de bottes de cow-boys. Ces bottes symbolisent le parti républicain qui quatre ans après les attentats ont envahi *Ground Zero*, et détourné « 9.11 » à des fins politiques : « Cowboy boots drop on Ground Zero as New York is transformed into a stage set for the Republican Presidential Convention, and Tragedy is transformed into Travesty » (10). La satire politique est l'une des réponses de *In the Shadow of No Towers*.

Le cadre de la dixième planche présente un second déplacement. Les visages humains de la première planche sont devenus des souris, et font écho au système de représentation animale employée dans *Maus: A Survivor's Tale*. La planche 2 est plus explicite. Elle s'articule autour de différentes vignettes, et donne naissance à un jeu de symétrie et de mise en perspective entre les différents espaces. À droite de la vignette représentant une souris « Equally terrorized by Al-Quaeda and By his own government », l'auteur apparaît dans une série de cadres dont la verticalité évoque les tours représentées dans la vignette adjacente. Le dessin interroge les enjeux d'une auto-représentation (« issues of self representation ») et met en scène un personnage qui se mue en souris au moment où il sombre. Le choix graphique et les couleurs qui tendent vers le gris relient explicitement *In the Shadow of No Towers* et *Maus*, et confrontent donc le 11 Septembre et la Shoah. Le trauma se propage sur cette ligne de faille qui relie le singulier et le collectif, l'histoire personnelle de Spiegelman et le 11 Septembre : « reeling on that faultline where World History and Personal History collide » (Introduction). L'onde de choc, c'est alors tout à la fois la reprise du choc initial, son empreinte et son dépassement.

En guise de conclusion, je voudrais m'attacher à une dernière ondulation, celle induite par les références à Shakespeare et à *Hamlet* dans *Extremely Loud & Incredibly Close*. Au début du roman Oskar convoque Shakespeare, et le place sur le même plan que les Beatles. Cette association singulière nous donne un point d'entrée dans une série de réverbérations ironiques (1, 37, 55, 74, 142-147). L'image page 55, tirée du *Hamlet* de Laurence Olivier se déstabilise : Oskar ne joue pas Hamlet, il a obtenu le rôle muet de Yorick (142-147). Le monologue d'Hamlet subit un sort tout aussi implacable et comique :

Twelve weeks later was the first performance of Hamlet, although it was actually an abbreviated modern version, because the real Hamlet is too long and confusing, and most of the kids in my class have ADD. For example the famous 'To be or not to be' speech, which I know about from the Collected Shakespeare set Grandma bought me, was cut down so that it was just, 'To be or not to be, that's the question'. (142)

Dans le roman, les recueils du *Collected Shakespeare*, perdent leur statut canonique pour être réduits à n'être que de purs objets utilitaires, qu'Oskar charrie, quatre tragédies à la fois, pour former une pile (« stack ») suffisamment haute pour atteindre un vase :

What was a pretty blue vase doing way up there? I couldn't reach it, obviously, so I moved the chair with the tuxedo still on it, and then I went to my room to get the *Collected Shakespeare* set that Grandma bought for me when she found that I was going to be Yorick, and I brought those over, four tragedies at a time, until I had a stack that was tall enough. I stood on all of that, and it worked for a second. But then the tragedies started to wobble... and the next thing was that everything was on the floor, including me, and including the vase, which had shattered. (37)

L'espace d'un instant, l'agencement d'Oskar semble fonctionner (« it worked for a second ») mais les tragédies vacillent (« started to wobble »), et le comique prend le dessus sur le tragique pour faire vaciller le texte. Comme dans cet exemple, Foer et Spiegelman sortent les lecteurs de la léthargie dans laquelle les avaient plongés les images médiatiques, et déstabilisent l'événement pour l'approcher par réverbération. La narration visuelle permet ainsi tout à la fois d'imprimer la brûlure traumatique sur la page et de remettre la pensée en mouvement.

Bibliographie

- Amfreville, Marc. *Écrits en souffrance : figures du trauma dans la littérature nord-américaine*. Paris : Michel Houdiard éditeur. 2009.
- Chaouat, Bruno (sous la dir. de). *Penser la terreur*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2009.
- Chute, Hillary & Marianne DeKoven (sous la dir. de). « Special Issue: Graphic Narrative ». *Modern Fiction Studies*. Volume 52, Number 4, Winter 2006.
- DeLillo, Don. « In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September 11 ». *Harper's Magazine*, December 2001 : 33-41.
- . *Falling Man : A Novel*. New York : Scribner, 2007.
- Dulong, Annie. « Une terreur par l'image ». *E-rea* [En ligne]. 9.1 | 2011. 30 août 2013. <<http://erea.revues.org/2050>>
- Derrida, Jacques & Jürgen Habermas. *Le Concept du 11 septembre : Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*. Paris : Galilée, 2004.
- Finkielkraut, Alain. « La Terreur ici et maintenant ». *Penser la terreur*. Bruno Chaouat (sous la dir. de). Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2009. 17-24.
- Foer, Jonathan Safran. « About the Typefaces Not Used in This Edition ». *The Paris Review*, Fall 2000, Vol. 42 Issue 156 : 383-389.
- . *Extremely Loud & Incredibly Close*. New York : Mariner, 2005.
- . « Up Close and Personal: Jonathan Safran Foer Examines Violence through Child's Eyes. Interview with Alden Mudge ». *Book Page*. 12 Sept. 2008 [En ligne]. 30 août 2013. <<http://bookpage.com/interview/up-close-and-personal>>
- Gervais, Bertrand. « Déjouer le spectacle de la violence. Représenter les événements du 11 septembre 2001 ». *E-rea* [En ligne]. 9.1 (2011). 30 août 2013. <<http://erea.revues.org/1944>>
- Junod, Tom. « The Falling Man ». *Esquire* [En ligne]. September 8, 2009. 30 août 2013. <http://www.esquire.com/features/ESQ0903EP_FALLINGMAN#ixzz1d6oVzRnF>
- Laub, Dori. « Truth and Testimony: the Process and the Struggle ». *Trauma: Explorations in Memory*. Cathy Caruth (sous la dir. de). Baltimore : John Hopkins UP, 1995. 61-75.
- Le Cor, Gwen. « “We will not stop looking”, parcours visuels et narratifs dans *Extremely Loud & Incredibly Close* de Jonathan Safran Foer ». *La Vérité en fiction*. TLE n° 28-2011. Saint-Denis : PU de Vincennes, 2012 : 81-98.

- Monahan, Brian A. *The Shock of the News: Media Coverage and the Making of 9/11*. New York and London : New York University Press, 2010.
- Nancy, Jean-Luc. *Le Sens du monde*. Paris : Galilée, 1993.
- . *L'Équivalence des catastrophes (Après Fukushima)*. Paris : Galilée, 2012.
- Solomon, Deborah. « The Rescue Artist ». *The New York Times*. February 27, 2005. 30 août 2013. <<http://www.nytimes.com/2005/02/27/magazine/27FOER.html?r=1>>
- Sontag, Susan. *On Photography*. 1977. New York : Anchor Books, 1990.
- Spiegelman, Art. *In the Shadow of no Towers*. London : Viking, 2004.
- . *Maus: A Survivor's Tale: My Father Bleeds History*. New York : Pantheon, 1986.
- Versluys, Kristiaan. « Art Spiegelman's *In the Shadow of No Towers*: 9/11 and the Representation of Trauma ». *Modern Fiction Studies. Special Issue: Graphic Narrative*. Hillary Chute & Marianne DeKoven (sous la dir. de). Volume 52.4 (Winter 2006) : 980-1003.