

République Algérienne Démocratique et populaire  
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

**Université d'Oran**

Faculté des Lettres et des Arts

Département des langues latines

Section : Français

Option : littérature

**Mémoire de magistère**

Intitulé

**L'écriture du roman français contemporain : Postmodernisme éclectique  
dans *Windows on the world* de Frédéric Beigbeder**

**Présenté par:**

Mlle Cherif Djihane

**Sous la direction de :**

Mme Ouhibi Bahia

**Jury :**

Présidente : Mme Sari (Pr. université d'Oran)

Directrice : Mme Ouhibi (Dr. université d'Oran)

Examineur : Mme Lalaoui Chiali (Dr. Université d'Oran)

Examineur: M. Ghelal (Dr. Université d'Oran)

**Année universitaire 2008-2009**

## **Remerciements**

A notre Dieu miséricordieux de m'avoir doté du cadeau le plus précieux qu'il puisse offrir la flamme du savoir.

A ma directrice, M<sup>me</sup> Ouhibi

Pour tout le temps qu'elle m'a consacré, m'aidant ainsi à construire et à structurer ma pensée et mon travail dans le but d'exploiter au mieux mes pré-requis et le corpus choisi.

Je remercie aussi l'ensemble des enseignants pour la formation qu'ils nous ont offerte et qui a contribué à me faire aimer la littérature.

## *Dédicace*

« Le travail est indispensable au bonheur de l'homme, il l'élève, il le console, et peu importe la nature du travail, pourvu qu'il profite à quelqu'un : faire ce qu'on peut, c'est faire ce qu'on doit. » **Alexandre Dumas fils.**

Une vie sans travail est une vie sans sens et une vie sans Savoir est une vie sans essence. La vie est une quête, la mienne je l'ai consacrée à la recherche d'un idéal, que j'ai pu contempler de près grâce à une ambition et une soif de savoir sans limites.

Au nom de Dieu, le miséricordieux, Seigneur des mondes et que paix soit à notre prophète Mohammed.

Je dédie le présent travail, à tous ceux qui ont cru en moi et m'ont soutenue avec les sentiments les plus sincères.

## Sommaire

Introduction.....	P6
<b>Première partie : l'étude de la narration.....</b>	<b>P13</b>
<b>Deuxième partie : les jeux et les enjeux de l'écriture : la postmodernité en question.....</b>	<b>P56</b>
<b>Troisième partie : l'écriture transgénérique.....</b>	<b>P92</b>
Conclusion.....	P118
Bibliographie.....	P123
Annexe.....	P128

**Les écrivains qui se distinguent par leur langage instinctif, s'opposent plus encore par leur attitude à l'égard du cérémonial littéraire : écrire si c'est entrer dans un templum qui nous impose, indépendamment du langage qui est le nôtre par droit de la naissance et par fatalité organique, un certain nombre d'usages, une religion implicite (...) écrire c'est d'abord vouloir détruire le temple, avant de l'édifier ; c'est du moins avant d'en passer le seuil, s'interroger sur les servitudes d'un tel lieu (...) Ecrire, c'est finalement se refuser à passer le seuil, se refuser à « écrire ».**<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Maurice BLANCHOT, *Le livre à venir*, Paris, Ed. Gallimard, coll. « Folio essai » ; 1959; 281.

## I. Introduction générale

En 1947, Jean-Paul Sartre avance : *Qu'est ce que la littérature ?* Il voulait décrire la « situation de l'écrivain en 1947 »<sup>2</sup> en définissant la littérature par l'action, la praxis, il proposait de lire celle-ci dans le mouvement. Ce mouvement est donné par l'écriture, par l'engagement.

En 1960, est fondé, par Raymond Queneau, l'Ouvroir de Littérature Potentielle, dit, l'OuLiPo « dont l'activité de recherche et d'expérimentation vise à découvrir et à élaborer des contraintes formelles arbitraires considérées comme autant de voies potentielles pour la création littéraire. »<sup>3</sup>. Sartre proposait, de définir la littérature par l'action, les OuLiPiens, par la potentialité, à partir de cette dernière proposition, le qu'est ce que, de la littérature, devient : *Que peut la littérature?* , interrogation mise en place en 1964, par le journal des étudiants communistes, *Clarté* (en présence de Jean-Paul Sartre, notamment), à Paris, au palais de la Mutualité.

Un autre, Jean-Pierre Ostende, déclare : « Notre paysage artistique est parsemé de petits ensembles qui ne sont pas forcément moins intenses [que les illustres prédécesseurs] »<sup>4</sup>.

Nous allons nous intéresser à ces « petits ensembles » qui constituent la littérature française d'aujourd'hui, que représentent-ils ? Quels seraient les éléments organisant le roman contemporain<sup>5</sup> ? Ils pourraient être une somme d'éléments variés et disparates (genres, styles, structures d'écritures hétérogènes...) qui viennent se greffer ponctuellement à celui-ci.

La réflexion sur l'écriture romanesque, particulièrement, celle d'aujourd'hui, c'est s'interroger sur la littérature « en devenir », nous essayerons de dresser un tableau de caractéristiques, que l'analyse de notre corpus permettra d'observer, en nous basant, toutefois, sur une notion, celle de la postmodernité, plus précisément, la postmodernité littéraire.

---

<sup>2</sup> Pierre BRUNEL, *Où va la littérature Française aujourd'hui*, Ed. Vuibert, 2002; p.10.

<sup>3</sup> « Ouvroir de littérature potentielle [OuLiPo] », Microsoft® Encarta® 2007, Microsoft corporation, 2006

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Le terme « contemporain » désigne la seconde moitié du XXe siècle jusqu'à nos jours.

La postmodernité est un état dans lequel se sont trouvées les sociétés occidentales « développées » à partir des années quatre-vingt, nous pouvons la situer, aussi, au début du XXe siècle aux USA avec l'avènement de la consommation de masse, un état de transition, le passage d'une société de type autoritaire, rigide vers une société permissive, celle de la consommation de masse. Sur le plan littéraire, est annoncé le retour du sujet.

Le choix de *Windows on the world* a été motivé par un intérêt pour les littératures étrangères, particulièrement, la littérature Française contemporaine, regroupant des auteurs tels que : Frédéric Beigbeder, Michel Houellebecq, Florian Zeller, Christine Angot, Philippe Djian, Pascal Quignard, Jean Echenoz, Marie Darrieussecq, François Bon, Nicolas Fargues etc.

Ces écrits, plus précisément le roman, ne manquent pas d'interpeller leurs lecteurs, ils sont la plupart du temps fragmentaires, parfois difficiles à résumer, et forment une écriture à caractère intimiste, ainsi, qu'humoristique. Des romans qui impliquent leurs lecteurs, l'invitant même à s'interroger. Notre choix s'est porté, particulièrement, sur *Windows on the world* pour l'originalité de sa construction narrative, qui souligne le caractère éclectique de l'écriture postmoderne.

Frédéric Beigbeder, en décrivant son roman *Windows on the world*, avance : « 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 Center, le 11 septembre 2001, entre 8h30 et 10h29, c'est de l'inventer » (WOTW, quatrième de couverture)

Et c'est ce que fait le personnage Frédéric Beigbeder au Ciel de Paris, restaurant situé au 56<sup>e</sup> étage de la tour Montparnasse (Paris).

Frédéric Beigbeder est l'un des premiers romanciers à écrire sur le 11 septembre 2001, *Windows on the world* entre humour grinçant et tragédie, et dont l'écriture lui est apparue comme une évidence, est aussi une occasion, pour lui, de déclamer son admiration pour les USA, d'être le critique de son temps et d'analyser les impacts de ce fait sur sa génération. Il déclare à ce propos :

Giuliani, le maire de New York, a dit au lendemain de l'attentat que c'était un peu notre Titanic à nous. Si on accepte le fait qu'on vit dans la civilisation de l'image, alors cette vision apocalyptique des deux tours détruites en cent deux minutes par des moyens de transport transformés en bombes, c'est quelque chose d'unique, qui a un aspect symbolique très fort et traumatisant (ou enthousiasmant pour d'autres personnes). C'est clairement l'image forte de ma génération, avec la chute du mur de Berlin.<sup>6</sup>

Une image forte parce qu'elle marque la fin d'une utopie, l'utopie capitaliste. L'œuvre est même couronnée d'un prix littéraire : *INTERALLIE*.

Le roman *Windows on the world* est un corpus atypique, dans un premier temps, le titre nous pousse vers l'interrogation, sa traduction : fenêtres sur le monde, nous offre déjà une fenêtre ouverte vers cette littérature contemporaine en devenir, orientée vers l'horizon des possibles narratifs, discursifs, scripturaux, etc.

Puis, notre lecture de l'œuvre nous interpelle par rapport à l'originalité de la construction narrative, notre corpus étant composé de cent dix-neuf chapitres, chaque chapitre représente une minute (de 8h30 jusqu'à 10h29).

Nous soulignons que cette technique est fréquemment utilisée par Beigbeder, à titre d'exemple, dans *Vacances dans le coma* (1994), chaque chapitre représente une heure, l'histoire se déroule de 19h jusqu'à 7h00 du matin.

Dans *L'égoïste romantique* (2005), les brefs chapitres de ce roman sont, non plus des heures ou des secondes, mais les jours de la semaine. L'une des particularités de l'écriture Beigbedienne est cette circularité qu'il semble vouloir effectuer dans chacun de ses romans.

Ensuite, nous observons la division du roman en deux parties, deux macro-récits qui semblent être indépendant l'un de l'autre, avec deux narrateurs/personnages différents, qui prennent en charge le récit à tour de rôle, pouvant même se croiser à l'intérieur de cette œuvre.

---

<sup>6</sup> Richard Bellia, "Le monde selon... Frédéric Beigbeder", URL: [http://www.routard.com/mag\\_invite/id\\_inv/138/frederic\\_beigbeder.htm](http://www.routard.com/mag_invite/id_inv/138/frederic_beigbeder.htm)



Sur le plan structural, l'écriture de *Windows on the world* semble convoquer plusieurs techniques tels que le collage, l'intertextualité, la métatextualité et types d'écritures tels que l'autobiographique sous la forme de l'autofiction et l'essai, tout cela servi sous l'égide du fragmentaire et de l'hétéroclite.

L'œuvre de Frédéric Beigbeder est aussi un discours, souvent humoristique et ironique où le lecteur a sa place, puisque se dernier ne cesse d'être interpellé par les narrateurs du roman.

Cette lecture personnelle que fait Beigbeder du genre romanesque obéit-elle à des règles ou à quelconque courant, école ou autre ? Nos interrogations nous mènent par rapport à l'époque dans laquelle il s'insère, période qui vient après les grandes fractures qu'a connu le XXe siècle, après le nouveau roman, vers une notion celle de la postmodernité, plus précisément la postmodernité littéraire.

Cette notion sera le point de départ de notre réflexion, nous mettrons en place ses aspects narratifs, discursifs et finalement génériques à travers le corpus choisi, elle est nécessaire parce qu'elle nous permettra d'appréhender, en prenant comme échantillon analysable : *Windows on the world*, l'écriture du roman postmoderne, notamment au travers de la mise en place de ce qu'est la postmodernité sur le plan sociologique et philosophique.

Notre étude a pour but d'arriver à déceler les spécificités génériques de la postmodernité littéraire à travers le corpus *Windows on the world* de Frédéric Beigbeder. Une investigation fondée sur une observation de l'écriture du corpus choisi et la manière dont elle rend compte de la postmodernité, c'est-à-dire, les divers procédés mis en place pour la « textualiser ».

Jusqu'à nos jours les discussions sur la notion de postmodernité, entre autres, en littérature, n'ont pas cessé, des théoriciens tels que Jean-François Lyotard, Gilles Lipovetsky, Bruno Blanckeman, Dominique Viart, Marc Gontard, etc. s'interrogent sur le statut de la littérature contemporaine.

Notre modeste travail s'insère dans la perspective d'interroger le roman français, de nos jours, pour essayer de déceler des caractéristiques communes, celui-ci ne peut plus être qualifié de classique, de moderne. Certains théoriciens le nomment postmoderne, mais cette dernière proposition n'est pas forcément applicable à toutes les productions de notre ère.

Notre réflexion essaye de démontrer comment cette postmodernité, d'un « état » donc d'une manière d'être représentant le monde des sociétés occidentales, les écrivains contemporains s'approprient un mode de pensée hétéroclite qu'ils transposent au travers de leur écriture, pour concevoir une forme romanesque, qui s'interroge sur le concept même de genre, quelles en sont les spécificités génériques ?

Notre objet d'étude porte, donc, sur la postmodernité en tant que principes régissant le discours et l'écriture romanesque (c'est à dire en tant qu'éléments constitutifs de l'écriture du roman contemporain), plus précisément, le roman français d'aujourd'hui, étudiant le cas de *Windows on the world* de Frédéric Beigbeder. Notre objectif est de montrer comment se construit/se structure cette écriture –cette postmodernité– sur la base de certaines techniques : collage, intertextualité et types d'écritures : essai, autofiction ? Pour arriver à déceler, comment celle-ci, à travers *Windows on the world*, pourrait devenir: principes gérant discours et écriture (s), comment ceux-là s'organisent-t-ils, sur quelles bases se fondent-ils, à l'intérieur de l'œuvre? C'est-à-dire, comment « l'écriture » de *Windows on the world* rend-elle compte de la postmodernité « littéraire » ?

Dans un premier temps, nous observons qu'il s'agit de l'écriture d'un roman à l'intérieur d'un roman, par le biais de la mise en abyme, mais notre lecture nous amène à observer que les deux récits peuvent être considérés comme indépendants l'un de l'autre : deux macro récits possédant leur propre réseau de micro récits.

Plusieurs interrogations peuvent être mises en place, dès lors, que nous résumons comme suit :

- Comment se construit/se structure cette écriture sur la base d'éléments hétérogènes : techniques : collage, intertextualité et types d'écritures : essai, autofiction etc. ?

- Comment à partir d'une réalité, le 11 septembre 2001, le romancier fait le collage de différents éléments : Techniques, types, structures d'écriture ou autre, pour appréhender celle-ci (déterminer ses constituants et analyser leurs formes) ?
- Comment se structure la postmodernité en tant que principes régissant le discours et l'écriture romanesque à travers le corpus : *Windows on the world* ?
- Comment cette postmodernité « littéraire » est-elle « textualisée » : pour finalement essayer de déceler quelle impact ou quel effet produit-elle sur le roman postmoderne en tant que « genre » ?

Trois types d'approches nous permettrons de répondre à ces interrogations :

Dans un premier temps, l'approche narrative, afin de mettre en place une sorte de « carte romanesque » du roman de Beigbeder, le but de cette approche est de déceler une structure narrative, nous étudierons le cas de *Windows on the world* où le « brassage des formes » prend le dessus sur une composition commune/un canevas de base. Quelle (dé) structure envisager pour *Windows on the world*.

Puis, une approche discursive et thématique : chaque texte étant « un mode d'organisation spécifique qu'il faut étudier comme tel en le rapportant aux conditions dans lesquelles il est produit. Considérer la structuration d'un texte en le rapportant à ses conditions de productions, c'est l'envisager comme discours. »<sup>7</sup>. Nous étudierons ainsi les différents discours qui se croisent à l'intérieur de *Windows on the world*.

Finalement, une approche générique, nous permettant de nous pencher sur la question du genre, celle du roman postmoderne/contemporain. Cette approche représente l'aboutissement de notre travail : après avoir considéré les aspects narratifs, discursifs et thématiques de celui-ci, nous essayerons de dégager la spécificité générique du roman de Beigbeder.

Ainsi, à partir de ces éléments, sur le plan méthodologique notre travail sera composé de trois parties distinctes : l'étude des aspects narratifs de la postmodernité « littéraire », puis,

---

<sup>7</sup> George-Elia SARFATI, *Elément d'analyse du discours*, Paris, Ed. Nathan université/Vuef, 2001. (1<sup>ère</sup> édition, 1997) ; p. 7.

ses aspects discursifs et thématiques, pour finalement aboutir à ses répercutions sur le plan génériques.

Dans le chapitre I : narration et écriture, en nous appuyant sur les différents outils d'analyse narratologique : schémas narratifs et actantiels sera dressé une structure générale à envisager pour notre corpus. Celle-ci nous permettra de voir si celui-ci un canevas de base y a. en d'autres termes, est ce que le roman postmoderne, celui de Frédéric Beigbeder, en l'occurrence, s'appuie sur un principe de coupure ou de continuité par rapport à l'ensemble de la tradition littéraire.

Le second chapitre, intitulé jeux et enjeux de l'écriture : la postmodernité en question, quat à lui, portera sur la manière dont le roman de Frédéric Beigbeder, *Windows on the world*, rend-t-il compte de la condition postmoderne sur le plan structural et discursif/thématique. Pour se faire, dans un premier temps, il sera question d'affronter différentes définitions/réflexions sur cette notion pour en dégager les caractéristiques. Puis, dans un second temps, nous analyserons les enjeux des jeux, en particulier scripturaux dans notre corpus.

Et finalement, le dernier chapitre : écriture transgénérique va permettre d'interroger la notion de genre dans le contexte contemporain, à travers l'observation des différentes strates textuelles et génériques du corpus étudié.

## **II. Première partie**

### **L'étude de la narration**

## **Introduction**

Cette analyse va nous permettre de mettre en place les jalons de notre réflexion sur une structure ou déstructure narrative à envisager pour *Windows on the world*. La mise en place d'une sorte de « carte romanesque » du roman de Beigbeder.

Notre analyse se fera en deux temps, une première partie consacrée à l'étude de la fiction, puis une seconde, à l'étude de la narration. Notre but dans ce chapitre est de démontrer comment le discours sur une réalité, celle du 11 septembre 2001, est-il construit, plus précisément quelles en sont les aspects narratifs.

L'écriture de ce roman s'inscrit dans l'écriture comme un jeu. Une écriture qui ne conteste pas forcément les règles mais qui en joue, en introduisant toutes les combinaisons possibles dans le but de les déconstruire pour ensuite les reconstruire.

## 1. Espace de la fiction

Etudier la fiction c'est s'intéresser au récit, c'est-à-dire à l'histoire qui est racontée, et nous pouvons la définir comme suit : « C'est un ensemble d'actes, de lieux, de temps, de personnages qui font surgir un univers réel ou imaginaire. C'est la suite d'événements représentés, c'est ce que l'ont raconté, c'est le récit (...) la fiction repose donc : Sur les actions, sur l'action, sur les séquences, puis sur les personnages. »<sup>8</sup>

### 1.1. Cadre spatio-temporel

Constitué de cent dix-neuf chapitres, chaque chapitre représentant une minute (de 8h30 jusqu'à 10h29). *Windows on the world* est composé de deux romans en un seul, dans l'un nous retrouvons les réflexions et interrogations d'un écrivain sur son monde extérieur et intérieur, dans l'autre, la lutte pour la survie d'un père, ses deux enfants et tous ceux qui se trouvaient à l'intérieur des deux tours, le 11 septembre 2001.

D'un côté, nous avons une sorte de confessions autobiographique, réflexions sur l'acte d'écrire, où se mêlent : essai, pastiches, témoignages, photographies et fragments de textes qui sont écrits/regroupés entre 2002 et 2003 ; de l'autre, une fiction qui essaie de (re) construire, d'imaginer, d'inventer ce qui s'est passé dans ce restaurant, en 2001.

Dès 8h30, le narrateur/personnage Frédéric Beigbeder met en place les éléments qui vont lui permettre de construire son histoire, il ouvre son récit « vous connaissez la fin : tout le monde meurt. Certes la mort arrive à pas mal de gens, un jour ou l'autre. L'originalité de cette histoire, c'est qu'ils vont tous mourir en même temps et au même endroit (...) *Windows on the world* (...) le 11 septembre (...) 107<sup>e</sup> étage de la tour nord. »<sup>9</sup>. Pour se mettre en situation, c'est en haut de la tour Montparnasse (Paris), à son 56<sup>e</sup> étage, dans le restaurant Ciel de Paris qu'il choisit de (ré) écrire, à l'heure du petit-déjeuner, avec sa petite fille.

---

<sup>8</sup> Bahia Nadia OUHIBI GHASSOUL, *Littérature : textes critiques*, Oran, Ed. Dar El Gharb, coll. « LAROS », 2003, p.87.

<sup>9</sup> Frédéric Beigbeder, *Windows on the world*, Paris, Ed. Bernard Grasset, Paris, 2003; pp. 11-14.

8h31, Carthew Yorston, Texan divorcé, agent immobilier, s'apprête à prendre son petit-déjeuner avec ses deux fils : Jerry et David au Windows on the world, Carthew, narrateur/personnage du second roman/macro-récit, nous livre lui aussi ses réflexions, interrogation sur son monde intérieur et extérieur et des rétrospections. Il déclare : « dans deux heures je serai mort, mais peut être suis-je déjà mort » (WOTW, p15).

D'autres personnages, dans ce second roman, un couple de traders : une blonde en Ralph Lauren et le brun en Kenneth Cole, qui offrent une vision stéréotypée du trader New Yorkais. Aussi, une femme de ménage qui s'appelle Lourde.

A 8h46, un Boeing 767 d'American Airlines s'écrase dans la face nord de la tour n° 1, entre le 94<sup>e</sup> et le 98<sup>e</sup> étage, le kérosène prend immédiatement feu, enfermant ainsi, les personnes qui se trouvent au dessus de ces étages dont Carthew et ses enfants. Dans un premier temps, le père essaye de faire croire à ses deux fils qu'il ne s'agit que d'une nouvelle attraction qu'ils sont en train de tester mais très vite la tour qui bouge, la fumée, tout ce qu'il y a autour d'eux qui commence à s'écrouler, de fondre à cause de la température qui ne cesse d'augmenter, les renseignent sur leur véritable situation. La panique et la peur s'installent vu que les secours n'arrivent pas.

Les gens se parlent, s'interrogent... A 9h02 et 54 secondes, un autre vol d'American Airlines, un autre Boeing 767, bouscule légèrement sur la gauche, puis pénètre entre le 78<sup>e</sup> et le 84<sup>e</sup> étages de la tour sud, du World Trade Center, la tour qui va s'écrouler la première, à 9h59. Les derniers survivants du restaurant commencent à envisager l'éventualité que les secours ne viennent pas, et tous comprennent qu'ils vont mourir.

En parallèle, le narrateur personnage n° 1 continue ses introspections/interrogations sur son enfance, le divorce de ses parents, lui-même qui devient adulte, devient père d'une fille, dont il divorce de la mère. Derrière cette forme fragmentée, Beigbeder offre au lecteur l'historique de l'évolution de la société depuis les années 60/70. Aussi, une critique du monde audiovisuel et de la critique. Par moment, il s'adresse directement au lecteur pour (se) justifier ou expliquer la nécessité de tronquer certains passages, certains événements du 11 septembre, il laisse des pages blanches, des minutes vides, pour éviter de heurter la sensibilité des lecteurs et parce qu'il y a des choses que les mots ne peuvent dire.



Un troisième lieu « fictif » est créé, le lieu de rendez-vous des deux narrateurs/personnages : Frédéric Beigbeder et Carthew Yorston où ils échangent leurs points de vues et règlent leurs différends, par exemple lorsque Carthew ne partageait pas l'avis de Beigbeder en ce qui concerne les personnes qui choisissaient de sauter dans le vide en cas d'incendie, entre autre, le 11 septembre :

N'importe quoi, mon pauvre Beigbeder. Si entre 37 et 50 personnes se sont jetées dans le vide du haut de la tour Nord, c'est tout simplement par impossibilité de faire autrement, suffocation, douleur, réflexe instinctif de survie, parce que cela ne pouvait pas être pire que de rester à l'intérieur du braisier asphyxiant (...) Tu ne sautes pas de 400 mètres de hauteur parce que tu es un homme libre. Tu sautes parce que tu es un animal traqué. (WOTW, p. 191)

Ok Carthew, puisque tu le prends sur ce ton, je pars pour New York (WOTW, p. 192)

Et c'est ainsi que le narrateur/personnage du premier récit, prend le Concorde pour aller rejoindre le narrateur/personnage du second récit. Soulignons, toutefois, que Beigbeder et Yorston se trouvent dans des cadres spatio-temporels différents, le premier est à Paris en 2002-2003, l'autre est à New York en 2001. Beigbeder en prenant l'avion pour New York essaye de faire correspondre deux laps de temps qui représentent deux extrêmes, passé et présent, l'un est résolu, l'autre en train de se faire.

La correspondance peut être observée entre les deux personnages, Frédéric Beigbeder par un petit changement orthographique, attribue au narrateur/personnage n° 2, le nom l'une de ses grand-mères qui est américaine (du côté paternel): Grace CarthewYorstoun, transformé en : Carthew Yorston. Ils sont, aussi, tous les deux divorcés, d'un père divorcé et sont pères.

A 10h21, 8 minutes avant que la seconde tour ne s'écroule, dans un accès de panique et de désespoir Carthew prend dans ses bras Jerry et David et se jette dans le vide avec eux, beaucoup en font de même ; mais avant, est décrit tout le processus qui les a mené vers cet acte désespéré : les espoirs du petit David qui croyait que son père était un super héros qui allait tous les sauver, mais se rend très vite compte de la gravité de la situation, ainsi, que les autres occupants du Windows on the world, qui voient leur confiance en la puissance de leur pays s'écrouler, se demandent même pourquoi les secours, qui sont censés être surentraînés, n'arrivent pas, un sentiment d'abandon s'installe.

Au-delà de la mort, le narrateur/personnage Carthew semble ressuscité pour faire un bilan post 11 septembre, il souligne toute l'énergie déployée par l'Amérique pour occulter les

images de ce jour, ceux des victimes en particulier. Il déclare : « l'Amérique vient de découvrir le doute (...) le pays de cocagne n'avait pas fait l'expérience du doute. Or, à présent, où que se pose mon regard, je ne vois que le doute instillé dans l'idéal US (...) l'Amérique est entrée dans l'ère de Descartes. » (WOTW, pp. 329, 330).

Au fil des dernières pages du roman nous retrouvons des expressions telles que « Paragraphe coupé », « Page coupée », les uns après les autres les personnages disparaissent, les deux narrateurs/personnages continuent à prendre tour à tour la parole, cherchant un coupable pour cette tragédie.

Carthew Yorston conclut : « Il n'y a rien à comprendre, mes petits fantômes (...) Nous sommes morts pour rien (...) souvenez-vous tout de même de nous, s'il vous plaît. Nous sommes les trois phœnix brûlés qui renaîtrons de leurs cendres (...) (Page coupée) » (WOTW, p. 367).

Frédéric Beigbeder, après son escapade à New York, est de retour à Paris, après avoir rendu un dernier hommage aux victimes du 11 septembre 2001.

Cette date marque la fin de l'utopie capitaliste, comme l'année 1989 marque la fin de l'utopie communiste.

## 1.2. Schéma narratif

Le récit est constitué par une multitude d'actions; Vladimir Propp dans *Morphologie du conte* (1928) avance le fait, qu'au-delà de cette multitude d'actions, il existe un canevas de base qui régit tout récit. Après lui, Greimas et Larivaille, et bien d'autres, proposent un schéma quinaire, représentant les cinq grandes étapes de ce qu'ils nomment la « super-structure » du récit.

Le schéma narratif permet de suivre des événements par rapport à une chronologie, les inscrire dans une temporalité, de les situer dans un cadre romanesque. Etablir un schéma narratif consiste à interroger le texte romanesque sur l'agencement de ses constituants, sur les relations entre eux.<sup>10</sup>

Le schéma narratif va nous permettre de répondre à deux interrogations, la première consistera à voir si le roman *Windows on the world* obéit-il à une progression, à une linéarité ? Pour ensuite, observer son applicabilité. Celui-ci représenterait la transformation d'un état initial vers un état final, cette transformation s'insère dans une chronologie.

Jean-Michel Adam et Françoise Ravaz nous proposent le schéma représenté par la figure n°1, qui va être le canevas de base de notre analyse :

---

<sup>10</sup> Ibid, p. 110.

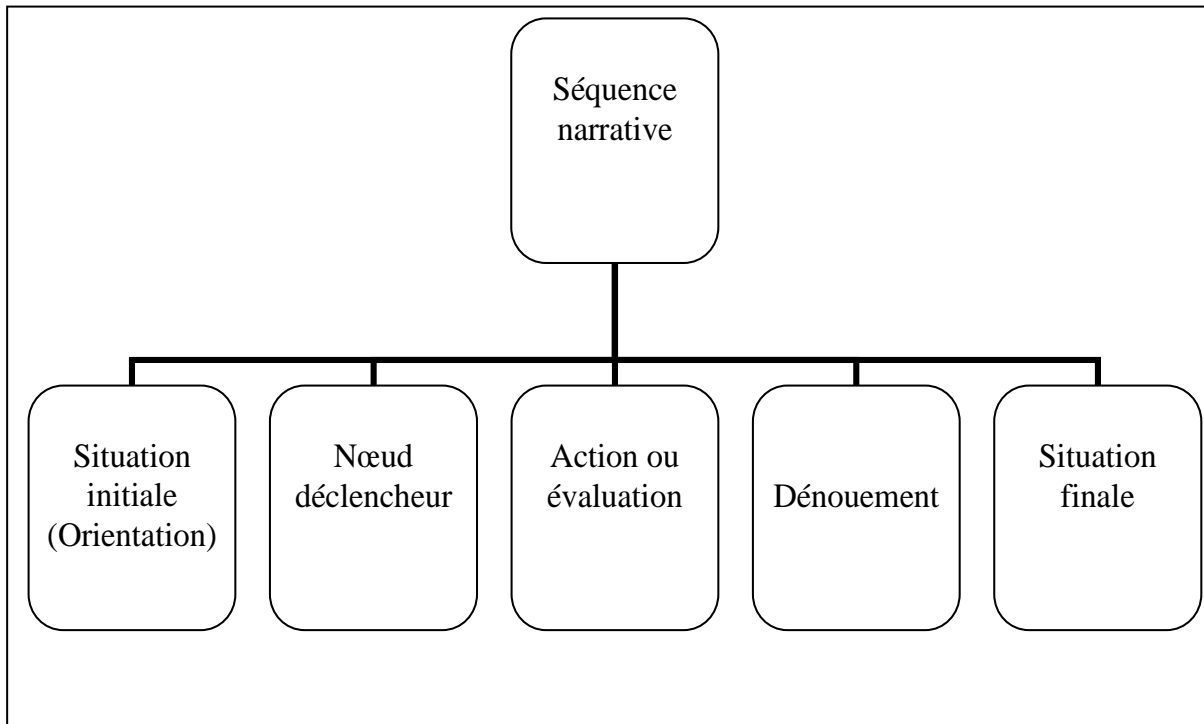


Figure n°1<sup>11</sup>

Nous allons analyser, dans un premier temps, le macro-récit n° 1, tenu par le narrateur/ personnage Frédéric Beigbeder, représenté par la figure n°2.

---

<sup>11</sup> Jean-Michel ADAM, Françoise RAVAZ, *L'analyse des récits*, Paris, Ed. Seuil, coll. « Mémo lettres », 1996, p. 67.

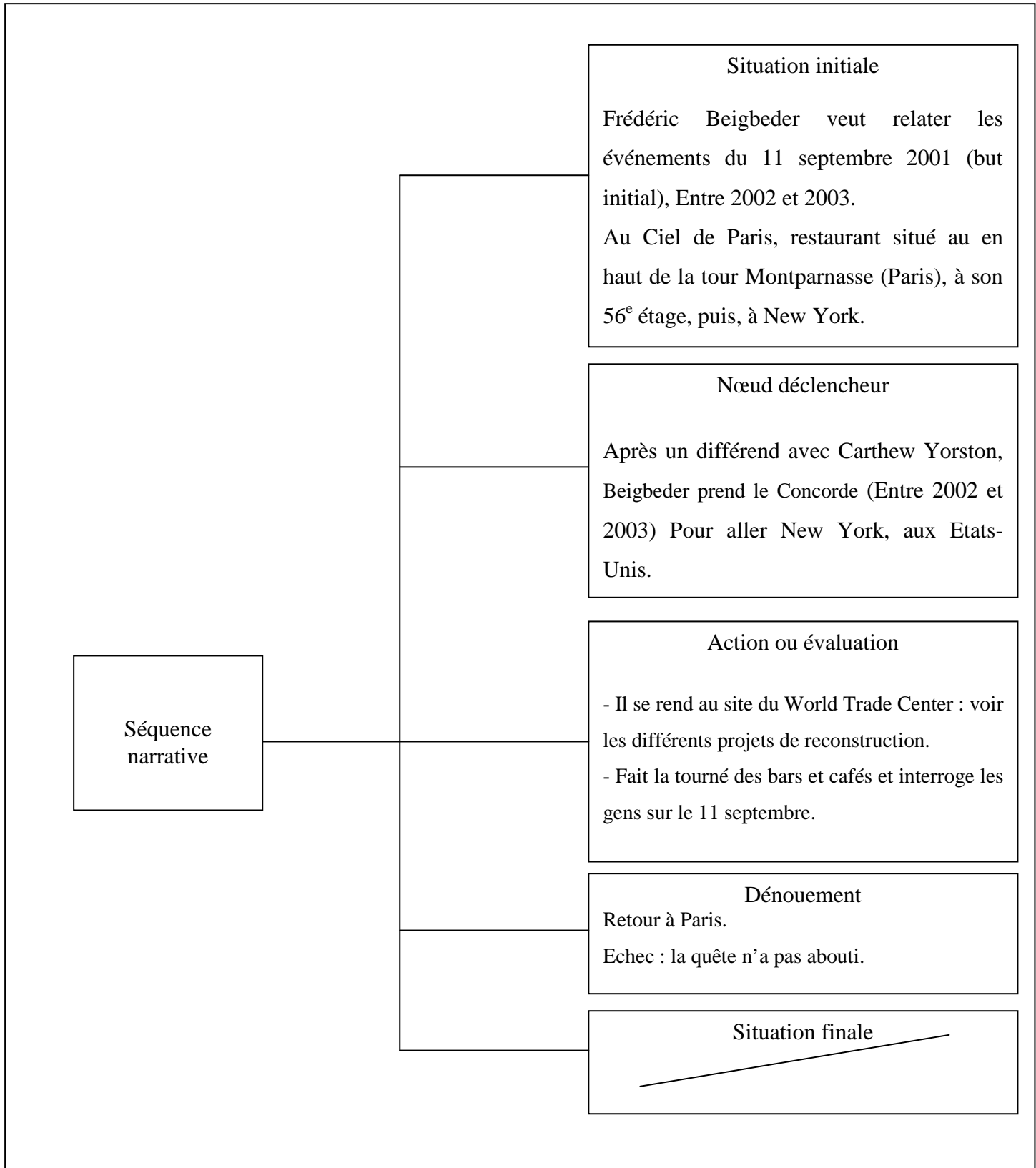


Figure n°2

L'analyse de ce schéma va s'effectuer en deux temps, représentés par deux espaces différents Paris, puis, New York.

Frédéric Beigbeder, ouvre son récit « vous connaissez la fin : tout le monde meurt. Certes la mort arrive à pas mal de gens, un jour ou l'autre. L'originalité de cette histoire, c'est qu'ils vont tous mourir en même temps et au même endroit (...) Windows on the world (...) le 11 septembre (...) 107<sup>e</sup> étage de la tour nord. » (WOTW, pp. 11-14). Pour se mettre en situation, c'est en haut de la tour Montparnasse (Paris), à son 56<sup>e</sup> étage, dans le restaurant Ciel de Paris qu'il choisi de (ré) écrire, à l'heure du petit-déjeuner, avec sa petite fille.

Après la mise en place de cet état initial, le récit semble arrêter sa course, pas d'élément perturbateur pour enclencher le processus de complication, dégradation ou d'amélioration. Nous pouvons lire une sorte d'équilibre fragmenté en multitude de micro-récits : rétrospection, introspection, réflexion.

Le but initial de Frédéric Beigbeder (narrateur/personnage) est de relater les événements du 11 septembre 2001: ses réflexions semblent les reconstituer non pas par le biais d'une narration chronologique, mais à travers une lecture/relecture de son propre passé, celui des sociétés, particulièrement occidentales, mais aussi de leur présent.

Ses réflexions peuvent laisser la place à des fragments de textes (témoignages, récits bibliques, poèmes, chansons, ou encore, photographies, etc.), qui prennent, eux aussi en charge la narration de l'ère contemporaine, parce qu'ils représentent une somme de documents authentiques, un carrefour où se croisent différents discours faisant écho à cette époque.

La chronologie est rompue, d'ailleurs, l'une des caractéristiques de la postmodernité est une volonté d'ignorer l'avenir et de s'inscrire dans un temps privé de continuité. Cette première partie peut être considérée comme un récit individuel avec « l'inscription du sujet dans la multiplicité de ses récits, de ses histoires, bref à la renarrativisation du sujet (...) c'est (...) une logique fondée sur le principe d'incertitude qui conduit le déroulement narratif de ces récits »<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Bruno BLANCKEMAN, Marc DAMBRE (sous la dir. de), *Le roman Français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2004; pp. 361, 362.

Cela confronte le lecteur à une difficulté à résumer cette première partie du roman : cette perte d'unité va donc nous empêcher de reconstruire la cohérence du récit.

Au bout de 43 chapitres, à 9h18, après que Yorston ait réagi aux propos de Beigbeder, une rupture peut être observée lorsque celui-ci décide de prendre le Concorde pour aller rejoindre le narrateur du macro-récit n°2 à New York, cet élément pourrait être considéré comme l'élément perturbateur du macro récit n°1, c'est-à-dire qu'après plusieurs chapitres de pauses, de réflexion/introspection, etc. celui-ci vient perturber la situation initiale et déclenche le récit. Réticente

Après l'introduction de cet élément, le récit semble donc enfin être déclenché, nous passons d'un récit qui ne semblait pas obéir à une chronologie, vers une linéarité narrative: péripéties, résolution, situation finale

L'action qu'entreprend Beigbeder peut, aussi, être considérée comme une nouvelle quête, qui vient se greffer à l'intérieur du macro-récit n°1, et qui est celle de vouloir retrouver et rejoindre Carthew Yorston qui, nous le soulignons, se trouve dans un autre cadre spatio-temporel.

Une fois arrivé à New York, Beigbeder se rend au site du World Trade Center pour voir les différents projets de reconstruction. Il fait, aussi, la tournée des bars et cafés et interroge les gens sur le 11 septembre. Toute fois, cette deuxième quête suit le même schéma discontinu que la première, les deux cohabitent à l'intérieur du même récit.

Malgré les complications survenues, les péripéties ne semblent être que de simples événements qui ne sont qu'un prétexte pour les réflexions/introspections ou autre que mène le narrateur/personnage Beigbeder.

Une clôture ou une situation finale est-elle possible (pour les deux schémas) ? Après son escapade à New York, Beigbeder, retourne à Paris après avoir rendu un dernier hommage aux victimes du 11 septembre.

Dans les dernières secondes du roman, il déclare : 10h24 «j'ignore vraiment pourquoi j'ai écrit ce livre. Peut-être parce que je ne voyais pas l'intérêt de parler d'autre chose. Qu'écrire d'autre ? (...) il faut écrire ce qui est interdit. La littérature française est une longue histoire de désobéissance. Aujourd'hui les livres doivent aller là où la télévision ne va pas. Montrer l'invisible, dire l'indicible. C'est peut être impossible mais c'est sa raison d'être. La littérature est une « mission impossible » (...) ce roman utilise la tragédie comme béquille littéraire (WOTW ; pp. 360, 361)

Ensuite, un dernier hommage, en premier lieu, en chanson: « The Windows on the world are covered with rain »<sup>13</sup> de Daonne Worwick, puis, les paragraphes de l'avant dernier chapitre/seconde, représentent des colonnes à l'image des deux tours du World Trade Center.

Beigbeder se sert de la dernière seconde, 10h29, pour offrir au lecteur ses dernières introspections dans l'avion qui le ramène vers Paris :

10h29. l'avion qui me ramenait à Paris fondait les nuages avec son aileron de requin. Assis dans un fauteuil à 2 000 Km/h au dessus de cet océan profond, je traversais les nués afin de rentrer te demander ta main. Je sentais la vie couler dans ms veines comme un courant électrique. Pour m'étirer, je me suis levé. Penché en avant. Et puis j'ai eu une idée. Je me suis allongé par terre, sur la moquette, dans la travée, les deux points tendus vers le cockpit. L'hôtesse a souri, persuadée que je faisais un exercice de stretching. Et tu sais ce que je me disais ?qu'i suffisait de fermer les yeux et d'enlever la carlingue et les réacteurs et tous les autres passagers, et qu'alors je serais tout seul dans l'éther, à 16 000 mètres d'altitude, fonçant allongé dans l'azur, à vitesse supersonique. Oui, je me disais que j'étais un superhéros. (WOTW, p.371)

[Cela traduit]L'impossibilité de clôturer le texte (...) hésitant entre le constat d'échec et de reconstruction du personnage (...) la tonalité des dernières pages maintient le récit dans une indécision de sens : profondément ambivalente, elle peut tout à la fois marquer l'euphorie d'une réconciliation avec le monde comme l'aboutissement d'une apothéose dans la mort.<sup>14</sup>

La première quête est un échec, Beigbeder, au lieu de relater les événements du 11 septembre n'a pu offrir au lecteur qu'un texte fragmenté, il se trouve incapable de reconstituer une chronologie, une logique narrative, d'où l'impossibilité de le clôturer.

La seconde quête est elle aussi un échec parce que comment Beigbeder pourrait-il retrouver Carthew Yorston vu qu'ils n'appartiennent pas au même cadre spatio-temporel ? Par ailleurs, l'une des caractéristiques de l'écriture postmoderne est qu'elle refuse tout ancrage temporel. Aussi, le temps n'existe presque plus à cause du simultanésisme du temps et de l'écriture du roman.

---

<sup>13</sup> Traduction : Les fenêtres sur le monde sont couvertes de pluie.

<sup>14</sup> Bruno BLANCKEMAN, Marc DAMBRE (sous la dir. de), *Le roman Français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2004; pp. 368, 369.



Le macro-récit dont le narrateur personnage est Frédéric Beigbeder, correspondrait à la première proposition marquant « l'euphorie d'une réconciliation avec le monde » : le personnage qui était dans les premières pages de son récit tourmenté par son passé, par le monde autour de lui, paraît plus confiant : « je traversais les nuées (...) Je sentais la vie couler dans mes veines comme un courant électrique (...) Oui, je me disais que j'étais un superhéros. Paris-New York City, 2002-2003. » (WOTW ; p. 371 »

Le macro-récit n°2, a pour narrateur/personnage, Carthew Yorston, constitue-t-il la même déconstruction narrative ? Dans un premier temps, intéressons-nous à l'applicabilité des cinq étapes du schéma, représenté par la figure n°3:

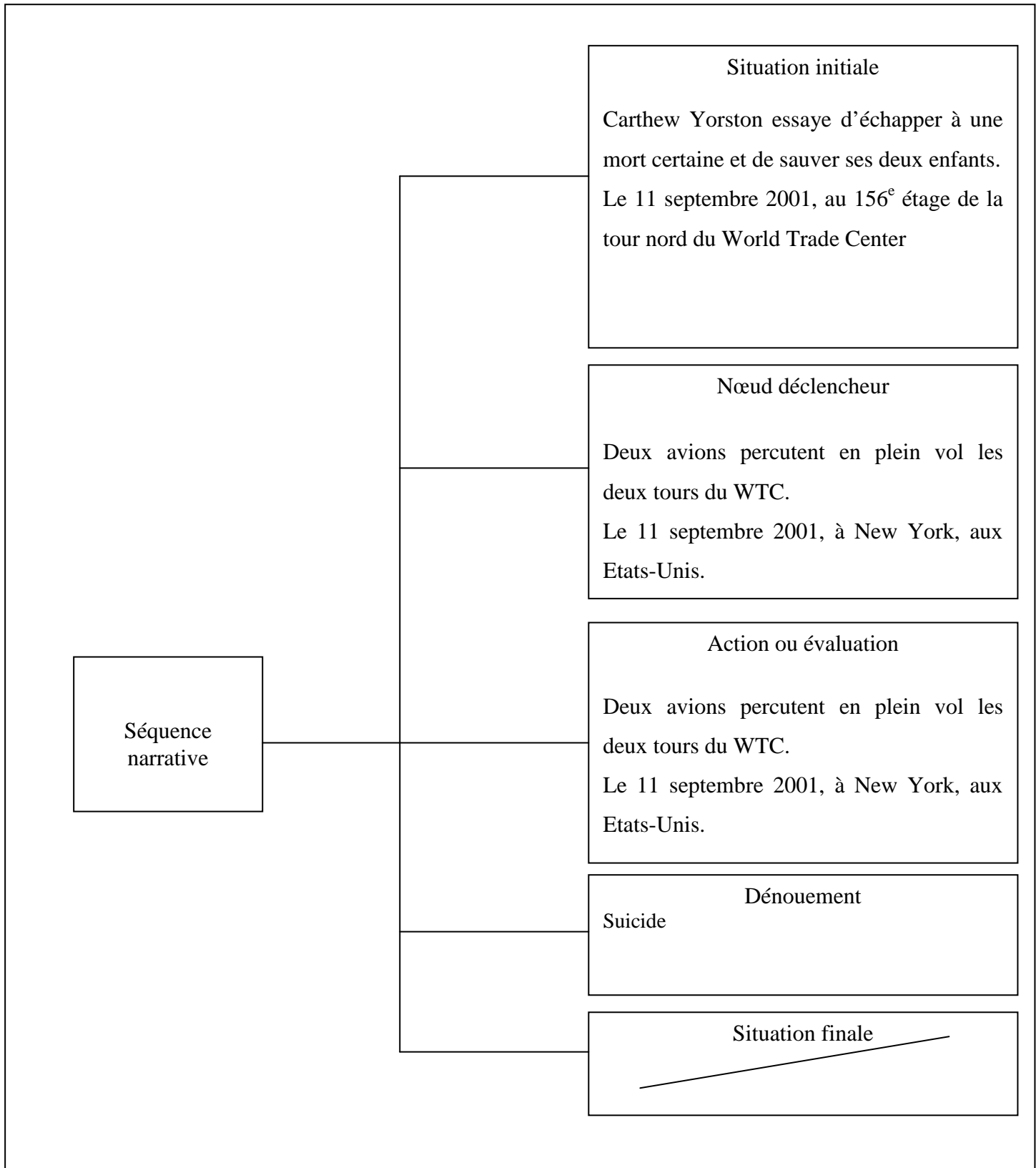


Figure n°3

La situation initiale présente l'entrée de Carthew Yorston, ses deux fils dans la tour nord du World Trade Center pour accéder au restaurant le Windows on the world.

Nous soulignons le fait que Yorston connaît déjà le sort qui lui est réservé, il déclare d'ailleurs : « Dans deux heures je serai mort, mais peut-être suis-je déjà mort » (WOTW ; p. 15). Le récit suit le cours des diverses réflexions du personnage : rétrospections, introspections, il s'improvise même critique de son temps. Les différents protagonistes de l'histoire sont introduits : les deux fils de Carthew, Jerry et David, la blonde en Ralph Lauren et le brun en Kenneth Cole, une femme de ménage qui s'appelle Lourde, etc.

Ce n'est qu'à 8h46 que l'élément perturbateur est introduit, non pas par le narrateur Carthew Yorston, celui-ci semble être en dehors des deux macro-récits, un hors texte mis en place par le pronom indéfini « on » :

On sait maintenant assez précisément ce qui est arrivé à 8h46. Un Boeing 767 d'American Airlines transportant 92 passagers dont 11 membres d'équipage s'est écrasé dans la face Nord de la tour n°1, entre le 94<sup>e</sup> et le 98<sup>e</sup> étage, ses 40 000 litres de kérosène prenant immédiatement feu dans les bureaux de Marsh & McLennan Companies. Il s'agissait du vol AA 11 (Boston-Los Angeles) ayant décollé à 7h59 de l'aéroport de Logan et se déplaçant à la vitesse de 800 km/h (...) On sait aussi qu'aucune des 1 344 personnes prisonnières des 19 étages supérieur à cet impact n'a survécu. Evidemment, cette information ôte tout suspens à ce bouquin. Tant mieux : ceci n'est pas un thriller ; juste une tentative – peut-être vouée à l'échec – de décrire l'indescriptible. (WOTW ; p. 74)

Nous observons, dès lors, la précision avec laquelle sont données les informations sur ce qui s'est passé le 11 septembre, cet extrait, présenté sous forme de document authentique, parce qu'il est écrit sous forme d'article de presse, en avançant toutes ces précisions sur l'événement en question, il semble essayer de donner de la crédibilité à cette tentative de reconstruction, un soupçon de réalisme. Le pronom « on » quant à lui semble appartenir à une « voix off » qui introduit les complications.

Ensuite, s'en suivent, les péripéties, les événements qui sont les conséquences de l'impact de l'avion sur la tour où se trouvaient les occupants du Windows on the world : leurs tentatives pour essayer de survivre, d'appeler les secours, de s'échapper, etc.

Cette partie est constituée d'une multitude de micro-événements, des micro-récits qui vont venir se greffer ponctuellement à celle-ci, à titre d'exemple, lorsque le personnage David imagine que son père est un super héros et crée tout un scénario fictif pour appuyer son hypothèse :

Je m'appelle David Yorston et mon père va bientôt se transformer. Il n'arrête pas de nier qu'il est un superhéros mais sa mutation est imminente (...) les créatures dotée de superpouvoirs se font toujours passer pour de faibles humains afin de conserver une liberté de mouvement et une autonomie d'action. (WOTW. P. 240).

Il est offert aux lecteurs d'observer, de lire ces événements par rapport à divers points de vue, à l'image de la caméra qui essaye de filmer une scène par rapport à plusieurs axes, cette technique procure au texte une empreinte cinématographique.

Un film est « une succession d'images fixes projetées à une certaine cadence pour donner l'illusion du mouvement »<sup>15</sup>. Cette emprunte cinématographique peut être observée par le fait que chaque narrateur présente une succession de tableaux, qui représente une action vécu, perçu par plusieurs personnages, qui sont non pas filmés par une caméra mais qui se déroulent sous l'œil attentif des deux narrateurs.

Ensuite, avant que la tour ne s'écroule, Carthew Yorston, prend dans ses bras ses deux fils, et se jette dans le vide. Cette action met fin aux péripéties de la famille.

La mort pourrait être considérée, dans un premier temps, comme un retour à l'équilibre, ce récit pourrait être clôturé ainsi, mais comme le sont la plupart des romans postmodernes, nous sommes confrontés à une impossibilité de clôturer le texte : le personnage Yorston revient d'entre les morts, avec ses deux fils, pour exprimer et décrire l'après 11 septembre, il déclare finalement : « souvenez-vous tout de même de nous, s'il vous plaît. Nous sommes les trois phoenix brûlés qui renaîtront de leurs cendres. » (WOTW, p. 367). La mort, ici, n'est qu'un autre recommencement, une autre situation initiale, que le lecteur devra compléter. Le phoenix étant la métaphore de la structure sur laquelle se fonde le roman.

---

<sup>15</sup> « Cinéma (technique) », Microsoft® Encarta® 2007, Microsoft Corporation, 2006.

Comme l'avance Yves Reuter : « l'important n'est pas de le retrouver [le schéma narratif] mais d'analyser comment il « s'incarne » de manière originale dans tel ou tel roman »<sup>16</sup>.

Nous avons pu observer peut être appliqué aux deux macro-récits de notre corpus, ce qui est à souligné, suivant les propos d'Yves Reuter, ce n'est plus son applicabilité mais la manière dont il est actualisé à travers le roman. Le schéma narratif, représente la transformation d'un état initial vers un état final, cette transformation s'insère dans une chronologie.

Partant de cette définition, notre premier constat est que nous avons pu trouver la transformation d'un état initial, malgré l'absence d'un état final, nous offrant ainsi deux récits ouverts. Puis, un second constat : ces transformations ne suivent pas une chronologie, une linéarité qui nous permet d'observer que *Windows on the world* est un récit fragmenté.

Pour conclure, nous soulignons que malgré le fait que notre récit soit atypique de part sa construction narrative, celui-ci semble partir d'un canevas de base qu'il réutilise pour l'adapter à ses propres besoins, aspirations structurales.

---

<sup>16</sup> Yves REUTER, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Ed. Nathan université, 2000, p. 48.

### 1.3. Schéma actantiel

Le schéma narratif est un outil qui nous permet de repérer les forces agissantes d'un récit et pour Reuter: « Si toutes les histoires – au-delà de leurs différences de surface – possèdent une structure commune, c'est peut-être parce que tous les personnages peuvent être regroupés dans des catégories communes de *forces agissantes* (les actants), nécessaires à une intrigue »<sup>17</sup>

Les personnages d'un récit nous renseignent sur l'organisation de l'histoire, ils peuvent être véhicules du sens à l'intérieur de celle-ci, pour Yves Reuter : « Toute histoire est histoire des personnages »<sup>18</sup>. Nous allons nous intéresser, dans l'analyse qui suit, à leurs fonctions narratives au sein d'une fiction qui semble être déconstruite. Quel est le (s) rôle (s) spécifique (s) qu'ils tiennent à l'intérieur des deux macro-récits de *Windows on the world* ?

L'un des modèles les plus connus des schémas étudiant les personnages, nous proposons celui de A. J. Greimas. Nous proposons celui de Jean-Michel Adam et Françoise Ravaz, représenté par la figure n°5, qui regroupe des catégories communes des forces agissantes, qu'il nomme actants, éléments indispensables pour toute intrigue :

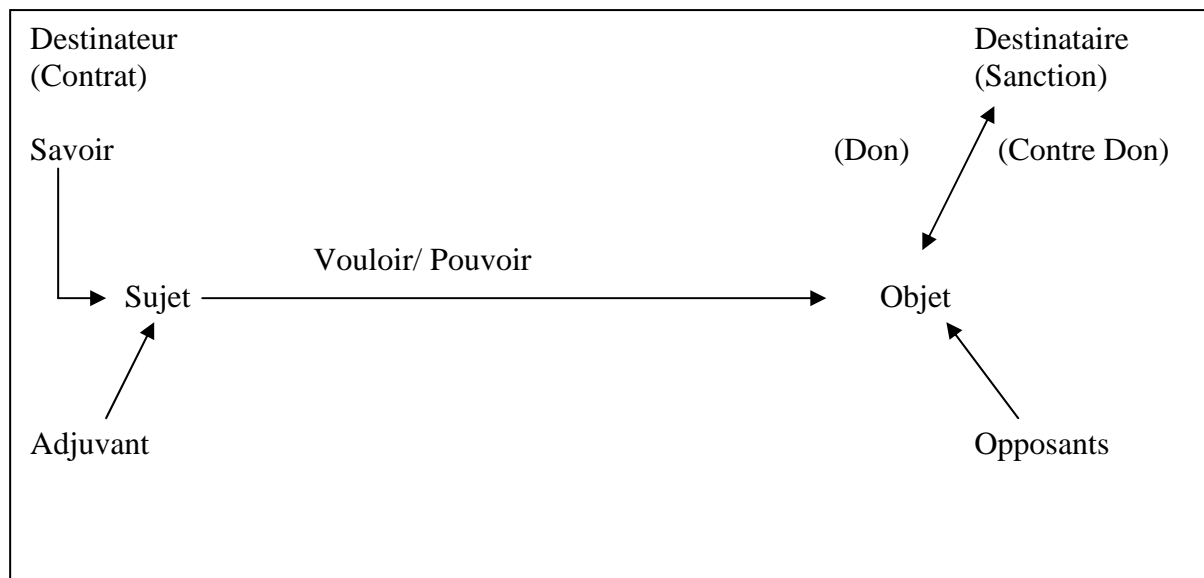


Figure n°5

<sup>17</sup> Yves REUTER, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Ed. Nathan université, 2000, p. 48.

<sup>18</sup> Yves REUTER, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Ed. Nathan université, 2000, p. 51.

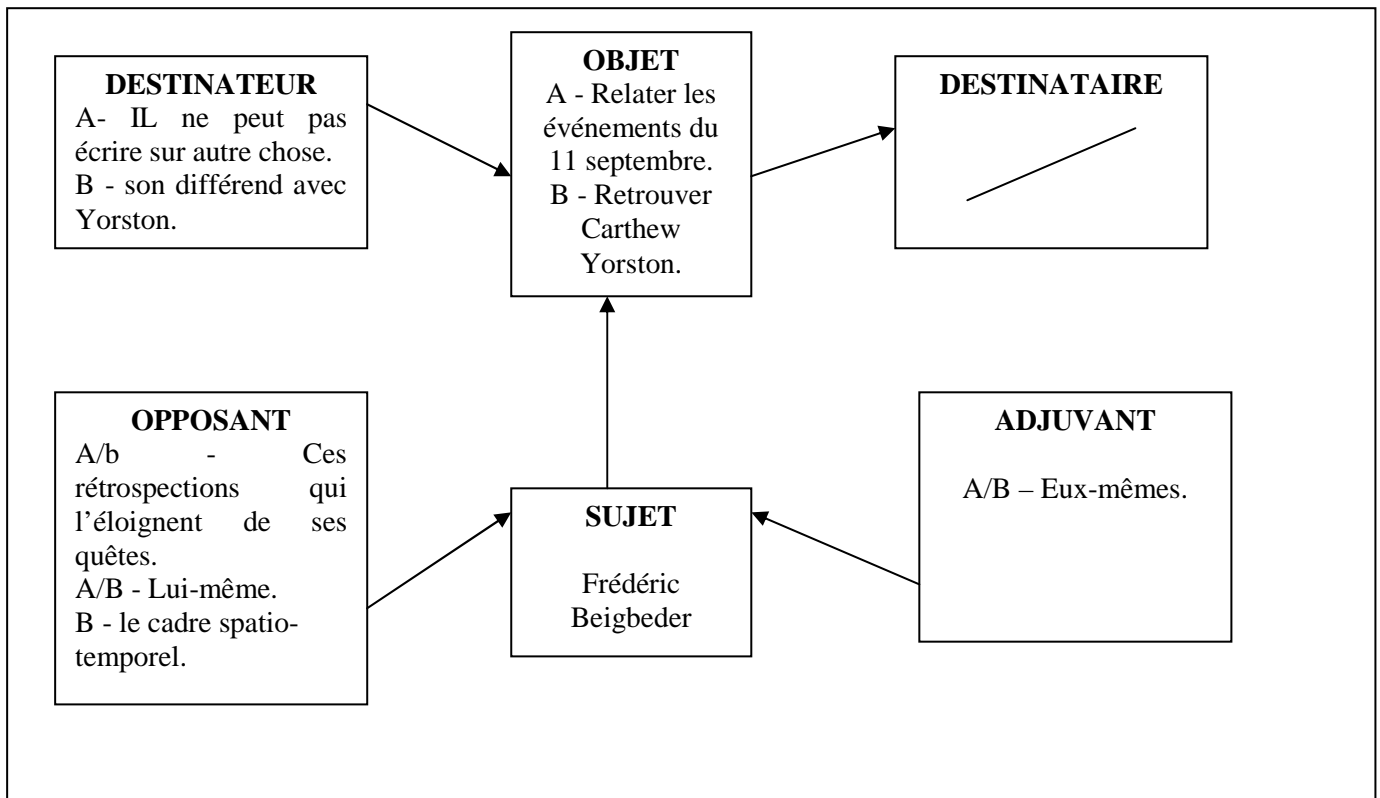


Figure n° 6

Dans un premier temps, le personnage Frédéric Beigbeder veut écrire/réécrire, décrire, raconter ce qui s'est passé au Windows on the world, restaurant situé au 107<sup>e</sup> étage de la tour Nord, du World Trade Center le 11 septembre 2001, il propose même de l'imaginer. « 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 Center, le 11 septembre 2001, entre 2h30 et 10h29, c'est de l'inventer. » (WOTW, quatrième de couverture).

L'observation mise en place dans la première partie de l'étude de la fiction, le schéma narratif, est la non applicabilité de celui-ci au récit de Beigbeder, en l'absence de progression, on va parler de la notion de parcours du personnage et le sens qu'on peut leur donner.

Le protagoniste et narrateur Beigbeder a certes pour « objet » de relater les événements du 11 septembre, cela étant ce qui l'a motivé dans son initiative de rédiger son roman, mais au fil de notre lecture nous observons que cette action qui représentait sa quête initiale, se disperse en plusieurs recherches d'un autre ordre, en fragments de micro-récits qui se croisent et s'interpénètrent.

Son parcours au sein du roman se traduit ainsi en trois axes : Scriptural, spirituel et critique c'est-à-dire qu'en même temps qu'il réfléchit sur le fait d'écrire, il s'interroge sur son propre devenir et porte un regard critique sur les sociétés et le monde contemporain, sur sa fragilité, entre autre :

C'est l'une des leçons du World Trade Center : nos immeubles sont meubles. Ce que nous croyons stable est mouvant. Ce que nous imaginons solide est liquide. Les tours sont mobiles, et les gratte-ciel grattent sur la terre. Comment quelque chose d'aussi énorme peut-il être détruit aussi vite ? Tel est le sujet de ce livre : l'effondrement d'un château de carte de crédit (...) [Windows on the world] restaurant d'un gratte-ciel où sont regroupées sociétés de courtage, banques et marchés financiers. On peut voir cet intitulé comme une preuve supplémentaire de l'arrogance américaine. (WOTW, pp. 19, 20)

Ces axes convoquent, à leur tour, plusieurs types d'écrits : l'essai, le pastiche, récit de témoignage, le fragmentaire, l'autobiographique et même une technique, la photographie. L'hétéroclite construit sur la base de collages, d'intertextualité, de métatextualité... Autant d'éléments qui seront étudiés dans les prochains chapitres.

Nous avons pu observer que ce qui pousse Beigbeder à vouloir écrire, relater ces événement est qu'il ne puit faire autrement, ce qui entrave cette première quête qu'il entreprend à Paris, ce sont toutes les introspections/réflexions et autres micro-récits qu'il introduit, qui cassent la chronologie de son récit, et qui font qu'il s'éloigne de son objet, il déclare « J'en ai marre d'écrire des romans sans issue » (WOTW, p101). Il est, ainsi, en même temps son propre adjuvant mais aussi opposant.

Sa seconde quête, rencontrer/retrouver Carthew Yorston, l'oblige à se déplacer à New York. Après avoir entrepris quelques initiatives : aller sur le site des deux tours, faire la tournée des bars New-yorkais pour interroger ces habitants, Beigbeder est forcé de constater qu'il ne peut pas aller au bout de cette quête, non plus.

La notion même de parcours n'existe plus, à travers une narration fragmentée le sujet se trouve devant l'incapacité de reconstituer une cohérence. Le chevauchement d'une multitude de micro-récits rompent la linéarité et rendent l'existence d'un parcours du personnage impossible.



Greimas propose une autre notion celle de « rôle thématique », qui permet de prévoir, d'anticiper l'agissement d'un personnage et cela suivant la catégorie socioculturelle à laquelle il appartient : le personnage Frédéric Beigbeder est écrivain, profession à l'image de son texte. Celui-ci joue avec les deux axes de la fiction : « La courbe de la fiction se divise donc, très schématiquement, en deux domaines. Celui de l'euphorie du récit, où est donnée la composante référentielle ; celui de la contestation du récit, où domine la composante littérale. »<sup>19</sup>.

Dans ce premier récit, il y a « disphorie », une contestation du récit qui n'est pas comme celle du Nouveau Roman, celle-ci ne remet pas en question les fondements du genre romanesque, mais tout en essayant de réhabiliter ce qui a été délaissé par le groupe d'écrivains désigné par cette appellation essaye de réécrire le roman en assimilant en son sein tout ce qui l'a précédé.

Ce personnage semble abandonner la tâche de relater ce qui s'est passé dans le restaurant du Word Trade Center au narrateur/personnage n°2, Carthew Yorston. Beigbeder endosse le rôle de modérateur du récit, il met en place, suggère, critique, etc.

Nous avons avancé précédemment que nous avons deux macro-récits ; Frédéric Beigbeder est, donc, le narrateur personnage du premier et Carthew Yorston, celui du second et pour lequel nous proposons d'observer le schéma narratif, représenté par la figure n°7.

---

<sup>19</sup> Jean RICARDOU, *Le nouveau roman*, Ed. Seuil, Paris, coll. « Ecrivains de toujours », 1973, p. 43.

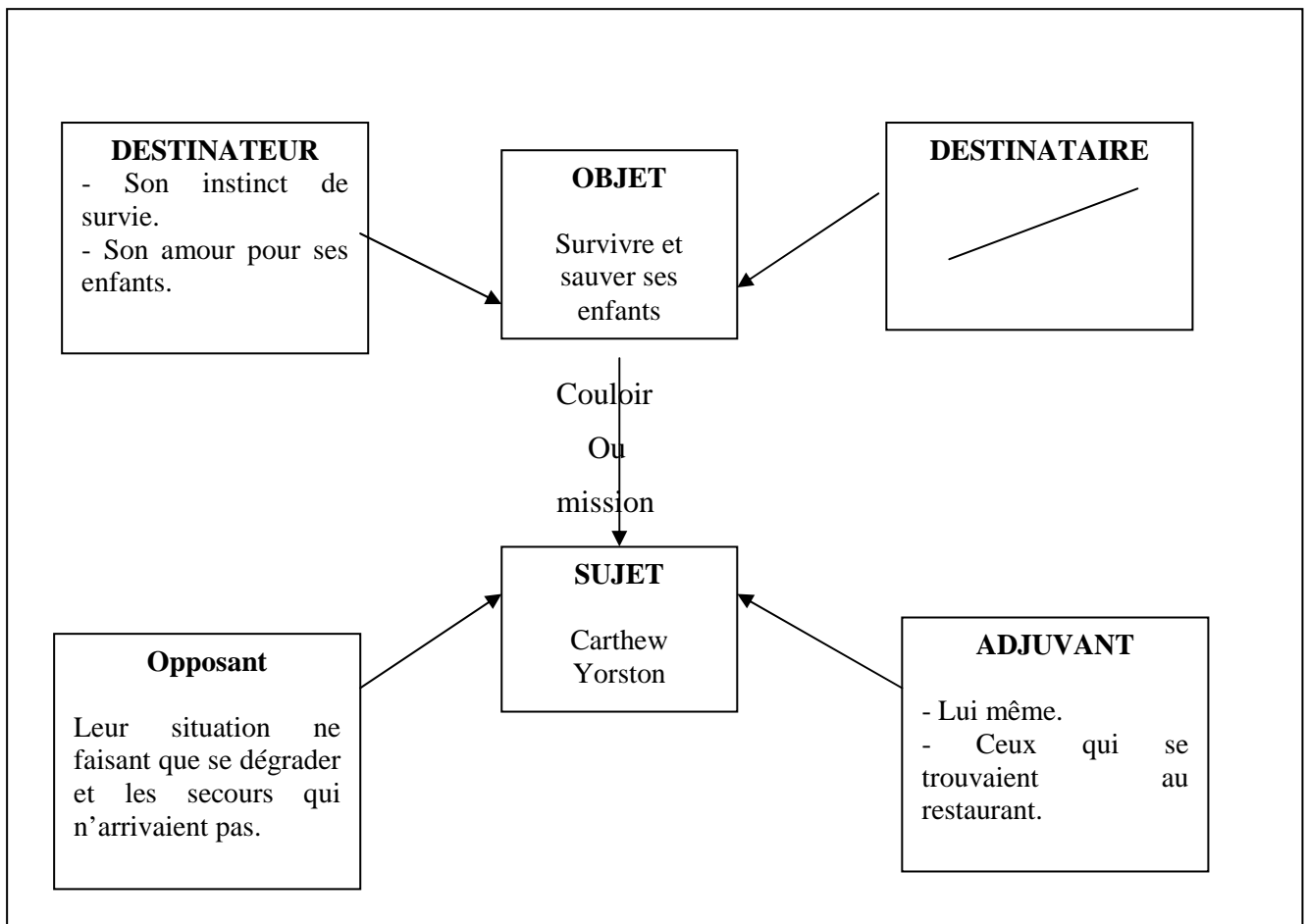


Figure n°7

Deux niveaux de lectures peuvent être apportés au récit de Carthew Yorston. Le premier, nous offre un personnage en situation de crise, ainsi que tous ceux qui se trouvaient dans le restaurant, une crise provoquée par l'impact de l'avion sur la tour dans laquelle il se trouvait avec ses deux fils : Jerry et David. Sa quête est motivée par son instinct de survie, sa volonté de sauver ses enfants (voir figure n°7). Le seul élément manquant est qu'il n'y ait pas de bénéficiaire pour ses actions.

Le second, nous offre un personnage qui se détache de sa quête pour plonger dans le récit de pensée, celui-ci ne fait plus la distinction entre la situation réelle qu'il est en train de vivre et l'imaginaire, il relate son enfance, son quotidien, etc. comme nous pouvons observer à travers l'extrait suivant :

La mienne d'enfance se déroule dans un paradis verdoyant de la banlieue chic d'Austin, Texas. Une maison qui ressemble à celle des voisins, un jardin où l'on s'arrose avec le jet d'eau, une Chevrolet sans toit qui roule vers le désert. Un sofa, et par la fenêtre on voit la télé se refléter sur les visages de deux enfants et à cette heure-là c'est pareil dans toute la ville, comme dans tout le pays. Mes parents font de gros efforts pour ressembler à un film en technicolor : ils organisent des cocktails où les mamans comparent la décoration de leurs maisons (...) Le soleil, les coffee shops, l'équipe de foot, les cheerleaders (...) pas de nègre sauf le dimanche, à l'église. Oups, pardon, c'est vrai, faut dire « afro américains ». Tout est clean dans mon adolescence (...) (WOTW, p. 62)

Son parcours s'inscrit, dès lors, dans trois axes : critique, celui du spirituel et l'actionnel. D'abord, actionnel qui renvoie à sa lutte, au cœur des événements du 11 septembre, où sont cadrés au plus près ces événements à travers le regard de Carthew Yorston, en majeure partie, qui nous offre une description minutieuse, représentant une dégradation d'une situation harmonieuse vers le déséquilibre causé par l'explosion de l'avion au dessous de leur pieds. Nous soulignons que cet axe s'inscrit au sein du premier niveau de lecture.

Ensuite, dans le second niveau, nous retrouvons les axes critique et spirituel, ces derniers nous introduisent dans le récit de pensée, Yorston en même temps qu'il nous livre ses réflexions les plus intimes, nous délivre sa propre critique des sociétés occidentales, leurs valeurs, par exemple, comme nous pouvons le constater à travers l'extrait suivant :

Le libéralisme n'a rien avoir avec la morale. La devise de la France devrait s'appliquer au monde entier : « Liberté, Egalité, Fraternité ». Le problème, c'est que cet idéal humain est un mensonge inhumain.

L'occident hurle qu'il faut être libre ! Libre ! Crier qu'on est libre, se vanter de l'être (...) Très bien. Mais je ne suis pas heureux quand je suis libre (...) Maintenant qu'il est trop tard pour revenir en arrière. Je préférerais Mary dans la voiture de mon père, ses doigts fins avec des ongles au bout, et le parfum des fleurs partout (...) je préférerais la naissance de Jerry, sa tête bleue dégueulasse et boursouflée (...) Je n'étais pas heureux quand j'étais libre. (WOTW, p. 339)

Nous observons que le récit de pensée n'est pas linéaire, il ne suit pas une progression ou une dégradation, au début de l'extrait proposé, le personnage expose son point de vue sur la liberté, mais à partir de « Maintenant qu'il est trop tard » jusqu'à « boursouflée », Yorston se remémore les plus beaux moments de sa vie sous forme de flash-back. Puis, il conclut en rapportant la notion à sa propre existence.

En nous inscrivant, toujours, dans la perspective de la notion mise en place, la postmodernité littéraire, le principe sur lequel repose la plupart de ces récits est celui de déliaisons venant se greffer au parcours des personnages, celles-ci reflètent le disfonctionnement et les fractures du monde contemporain.

Et les autres personnages, quelle place occupent-ils au sein des du roman ? Dans le premier macro-récit, Frédéric Beigbeder semble en être le seul personnage et narrateur, hormis ceux qu'il cite dans ses introspections, rétrospections et les voix de ceux qui viennent apporter leurs témoignages du 11 septembre.

Le personnage postmoderne, face à la défaite du sens dont il est la victime et par rapport à un sentiment d'étrangeté face au monde contemporain, sentiment que nous pouvons observer à travers le comportement, la façon d'être de Frédéric Beigbeder et Carthew Yorston, ils s'interrogent sur la problématique de la lutte ou de l'abandon, car l'attitude héroïque n'est pas, pour lui, forcément une évidence :

L'entreprise héroïque consisterait aussi à retrouver une forme de foi (...) ou de la nécessité qui réhabiliterait l'idée de destinée (...) l'héroïsme s'associe étroitement à la tentative de construction symbolique d'une histoire, d'un parcours individuel qui renoue des liens et fasse sens (...) mais ce schéma demeure chaque fois inabouti, et révèle que la poursuite héroïque n'est pas tenable. Les personnages se trouvent en effet engagés dans un parcours qui relève plutôt de la déconstruction et de la destruction (...) périple initiatique tronqué, privé de la phase de restructuration.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Bruno BLANCKEMAN, Marc DAMBRE (sous la dir. de), *Le roman Français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2004; p.368.

Pour les personnages, il s'agit de retrouver foi en eux, en premier lieu, puis, foi en ce monde. La tentative de reconstitution de Beigbeder : elle le conduit jusqu'à New York mais il revient à la case départ : Paris, sa narration est inaboutie, déconstruite sans logique narrative, il n'arrive qu'à présenter un nuage d'éléments dont la majorité est autobiographique, il se retrouve, aussi, devant l'incapacité de reconstituer même sa propre vie. Carthew quant à lui entreprend le même périple son entreprise le ramène tout droit vers la destruction, destruction de sa vie et celle de ses deux enfants.

Le narrateur/personnage du premier macro-récit révèle une correspondance entre les deux personnages, un lien existe entre eux ; par un petit changement orthographique, il attribue au narrateur/personnage n° 2, le nom de l'une de ses grand-mères qui est américaine (du côté paternel): Grace Carthew Yorstoun, transformé en : Carthew Yorston. Ils sont, aussi, tous les deux divorcés, d'un père divorcé et sont pères.

Notre étude actancielle, ainsi, s'achève, celle-ci nous permet de conclure que malgré la suppression de certains éléments du schéma actantiel, nous avons pu repérer les forces agissantes de notre récit. Nous avons pu observer, aussi, qu'il ne s'agissait plus de s'interroger sur l'applicabilité de ces schémas mais d'essayer d'observer leur fonctionnement et la manière dont ils se construisent au sein d'un corpus non linéaire et fragmenté.

## 2. Espace de la narration

Dans l'étude qui suit sera abordé la question de l'espace (s) dans *Windows on the world*, comment se construisent ils et comment s'articulent ils au sein ou en se référant à l'espace postmoderne.

### 2.1. Espaces narratifs

L'étude qui suit va nous permettre de nous interroger sur où le narrateur situe sa narration ? Est-elle située chronologiquement par rapport aux événements qu'il raconte ? Nous introduisons ainsi, l'étude du moment de la narration, définie comme suit :

Outre la question de la parole et de la perspective, la narration met en jeu la temporalité. Tout récit tisse en effet des relations entre au moins deux séries temporelles : le temps fictif de l'histoire et le temps de sa narration. A partir de ce constat, il est possible d'interroger leurs rapports sur quatre points essentiels : le moment de la narration, la vitesse de la narration, la fréquence et l'ordre.<sup>21</sup>

Cette étude va, donc, nous permettre de répondre à la question quand est racontée l'histoire par rapport au moment où elle est censée se dérouler : Se fait-elle après, pendant ou avant ?

Nous observons l'imbrication des quatre types de narrations au sein des deux macro-récits, celle qui caractérise le plus le roman est la narration simultanée qui :

Donne qu'elle s'écrit au moment même de l'action. Elle est souvent liée à la narration homodiégétique passant par l'acteur ou à la narration hétérodiégétique neutre. Certains romanciers contemporains ont tenté de donner conscience à cette position en racontant l'histoire d'un romancier en train d'écrire un roman.<sup>22</sup>

Celle-ci donne, donc, l'illusion que l'histoire et l'action sont sur le même axe. Les deux narrateurs racontent leurs histoires au fur et à mesure qu'elles se déroulent. Le temps utilisé est le présent de la narration, présent qui cherche à actualiser pour le lecteur ce qu'il sait sur le 11 septembre et ce qui se passe à l'intérieur du roman ; l'histoire est ainsi saisie, en majeure partie, dans sa seule instantanéité.

---

<sup>21</sup>Yves REUTER, *Ibid*, 79.

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 80.

Reuter souligne le fait que ce type de narration est souvent utilisé par les écrivains contemporains, comme c'est le cas de Frédéric Beigbeder ou d'autres comme Michel Houellebecq, Christine Angot, Florian Zeller, etc.

Ensuite, la narration antérieure qui est « Plus rare, porte essentiellement sur des passages textuels. A valeur prédictive, souvent sous forme de rêves ou de prophéties, elle anticipe la suite des événements. Le narrateur raconte ce qui est censé se passer dans le futur de l'histoire. »<sup>23</sup>

Celle-ci est, donc, la plus rare dans l'usage que font les romanciers de ces combinaisons narratives, ayant une valeur prédictive, que sa soit Carthew Yorston ou Frédéric Beigbeder, les deux narrateurs en font un usage constant, par l'utilisation du futur simple ou encore du conditionnel. Dès les premières lignes, Frédéric Beigbeder prédisait déjà : « Dans un instant, le temps deviendra élastique. Tous ces gens feront enfin connaissance. Dans un instant, ils seront tous cavaliers de l'apocalypse, tous unis dans la fin du monde. » (WOTW, p.12).

Le conditionnel, quant à lui, sa fonction est de « démultiplier des embrayages d'histoire, en déplaçant systématiquement l'encrage dans le virtuel. »<sup>24</sup>, Celui-ci est le mode de l'imaginaire et de l'hypothèse : « Pour que je puisse décrire ce qui est arrivé de l'autre côté de l'Atlantique, il faudrait qu'un avion entre sous mes pieds dans cette tour noire. Je sentirais l'immeuble tanguer. », (WOTW, p. 19), déclare Beigbeder.

Le fait d'utiliser le conditionnel place le récit dans une logique d'incertitude que nous avons pu lire à travers le matériau narratif fragmenté, qui n'obéit pas, non plus, à une logique de progression, l'insertion de ce mode, inscrit l'histoire dans une virtualité, cela peut-il être une volonté du narrateur d'inscrire son lecteur dans l'invraisemblable pour qu'il puisse appréhender un fait divers et d'en atténuer l'effet du réel.

---

<sup>23</sup> Ibid, p. 79.

<sup>24</sup> Bruno BLANCKEMAN, Marc DAMBRE (sous la dir. de), *Le roman Français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2004; p.362.

Puis, la narration ultérieure qui est « la plus évidente et la plus fréquente. Elle organise la majorité des romans. Le narrateur raconte ce qui s'est passé auparavant, dans un passé plus au moins éloigné »<sup>25</sup>

Yorston et Beigbeder, tous deux insèrent dans leur narration des passages rétrospectifs, toute fois, nous observons que même la narration de ces événements passés s'effectue, en général à travers le présent de narration.

Finalement, l'utilisation d'indicateurs temporels : 8h30, 8h31, 8h32... chaque chapitre représente ainsi une minute, cette construction nous rappelle celle du journal intime, où sont notés, au fur et à mesure les événements d'une vie, du quotidien. Cet usage introduit une dernière combinaison la narration intercalée, qui alterne entre narration ultérieure et antérieure : « la narration s'insérant, de manière rétrospective ou prospective, dans les pauses de l'action. Le journal intime favorise ce genre de procédé. »<sup>26</sup>

Nous soulignons le fait que la plupart des récits postmodernes utilisent le présent de la narration, pour inscrire leurs histoires dans le simultanésisme à l'image de l'ère contemporaine.

---

<sup>25</sup> Yves REUTER, p. 79.

<sup>26</sup> Ibid, p. 80.



## 2.2. Rythme et narration

Nous allons, réfléchir sur le rythme de *Windows on the world* et des deux macro-récits qu'il comporte, pour déceler les différents rapports entre le temps de l'histoire et le temps du récit. Le rythme de la narration peut être défini comme suit :

Tout récit combine plusieurs mouvements narratifs utiles à analyser pour étudier les temps forts et les temps faibles de l'action. On peut distinguer : *la scène* (qui tend à réaliser une égalité de durée entre le temps de l'histoire et celui de la narration), *le sommaire* (résumé plus au moins bref des événements), *la pause* (suspension du temps de l'histoire par des descriptions, des commentaires, etc.) et *l'ellipse* (silence de la narration sur des événements qui ont eu lieu dans l'histoire.<sup>27</sup>

Dans un premier temps, nous parlons de *scène* lorsque la durée du temps du récit est égale à la durée du temps de l'Histoire. Celui-ci correspond, par exemple, aux passages dialogués, bien qu'ils ne soient pas nombreux, ils restent significatifs, en particulier les passages dialogués entre le brun en Kenneth Cole et la blonde en Ralph Lauren, caricature du trader (employés de Wall Street américains).

Elle pourrait marquer, à chaque fois, l'entrée du personnage dans un nouveau milieu, comme le souligne Gérard Genette dans son ouvrage *Figure III*, aussi, « Où l'action (...) s'efface presque complètement au profit de la caractérisation psychologique et sociale (...) [la scène] joue dans le roman un rôle de « foyer temporel » où de pôle magnétique pour toutes sortes d'informations et de circonstances annexes »<sup>28</sup>, cela se traduit sur le plan textuel, à l'intérieur des deux macro-récits par une multitude d'écarts tels que les rétrospections, les anticipations, ou encore, par les différentes interventions que se permettent les deux narrateurs : Carthew Yorston et Frédéric Beigbeder.

Ensuite, un autre cas de figure lorsque la durée du temps du récit est moins importante que celle du temps de l'histoire, il s'agira du *sommaire*, que nous retrouvons chez les deux narrateurs, avant que l'action ne se déroule l'un des deux narrateurs nous propose un résumé de la situation.

---

<sup>27</sup> F. BOURDEREAU, J. C. FOZZA, GIOVACCHINI, *Précis de Français*, Paris, Ed. Nathan, 1998 ; p. 58.

<sup>28</sup> GENETTE (G), *Figure III*, Paris, Ed. Seuil, 1972 ; P. 143.

La conception dite classique de ce concept est la suivante : « La narration en quelques paragraphes ou quelques pages de plusieurs journées, mois ou années d'existence, sans détails d'actions ou de paroles. »<sup>29</sup>, elle représente une accélération, à ne pas confondre avec l'ellipse que nous analyserons plus loin. Cette combinaison peut être illustrée, par exemple, par les premières lignes du récit de Beigbeder :

Dans un instant, au Windows on the World, une grosse Portoricaine va se mettre à crier. Un cadre en costume-cravate aura la bouche bée. «Oh my God. » Deux collègues de bureau resteront muets de stupéfaction. Un rouquin lâchera un «Holy shit ! ». La serveuse continuera de verser son thé jusqu'à ce que la tasse déborde. Il 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. Tous ces gens feront enfin connaissance. Dans un instant, ils seront tous cavaliers de l'Apocalypse, tous unis dans la Fin du Monde. (WOTW, p. 12)

Nous observons que le narrateur a résumé en quelques lignes ce qui va se passer dans le restaurant Windows on the world, le 11 septembre 2001, fait sur lequel il se base pour écrire son récit.

Puis, lorsque le temps du récit est figé, nous observons une *pause* à l'intérieur de celui-ci. Qui correspond non pas à une description, mais plutôt à un commentaire, ce cas de figure est celui du macro-récit de Beigbeder, qui donne l'impression de ne pas avancer d'où l'impossibilité d'y déceler une chronologie, une progression. Ce phénomène est nommé par Gérard Genette métatextualité, à travers laquelle le texte, tout en s'écrivant semble se commenter. La métatextualité<sup>30</sup>

A titre d'exemple, observons les extraits suivants: « Ecrire un roman autobiographique non pas pour se dévoiler mais pour disparaître. Le roman est un miroir sans tain, derrière lequel je me cache pour voir sans être vu. Le miroir dans lequel je me regarde, je finis par le tendre aux autres. (WOTW, p. 291). Ou encore « C'est rare, un écrivain qui a peur du livre qu'il est en train d'écrire. » (WOTW, p. 283)

---

<sup>29</sup> Gérard GENETTE, op. cit, p. 130.

<sup>30</sup> Ce point sera développé dans le second chapitre.

Frédéric Beigbeder s'improvise non seulement personnage/narrateur mais aussi critique de son récit. Cette pause peut aussi être constituée par les multiples interventions des deux narrateurs pour s'adresser au lecteur, comme le fait Carthew Yorston, comme si ce dernier, était sa dernière chance de perpétuer sa mémoire :

Souvenez-vous l'homme avait bâti deux tours sur cette terre (...) Il paraît que les verres migrent sous la peau. Mettez du verre dans vos veines. Vous ferez cela en mémoire de moi. Je suis mort pour vous et vous et vous et vous et vous et vous et vous et vous. (WOTW, p. 358, 359).

Un dernier rapport peut être observé et qui se traduit à travers l'usage de l'ellipse dans *Windows on the world*, chez Flaubert, elle est nommée « blancs chronologiques », terme qui correspond, aux blancs proprement parler, des deux macro-récits, Gérard Genette, dans Figure III, nous propose une description plus détaillée de ce phénomène littéraire, l'ellipse peut être explicite, implicite, ou hypothétique.

- a) Les ellipses *explicites* (...) procèdent soit par indication (déterminée ou non) du laps de temps qu'elles élident, ce qui les assimile à des sommaires très rapides, de type « quelques années passèrent » : c'est alors cette indication qui constitue l'ellipse en tant que segment textuel, alors non tout à fait égale à zéro ; soit par élision pur et simple (degré zéro du texte elliptique) et indication du temps écoulé à la reprise du récit : type, « deux ans plus tard » (...) ellipses *qualifiées* (...)
- b) les ellipses *implicites*, c'est-à-dire celles dont la présence même n'est pas déclarée dans le texte, et que le lecteur peut seulement inférer de quelque lacune chronologique ou solution de continuité narrative (...) cette ellipse est parfaitement muette (...) non qualifiée.
- c) Enfin, la forme la plus implicite de l'ellipse est l'ellipse purement hypothétique, impossible à localiser, parfois même à placer en quelque lieu que se soit, que révèle après coup une analepse.<sup>31</sup>

Notre lecture de *Windows on the world* nous permet d'observer que les ellipse utilisées en majeure partie par Beigbeder, ne peuvent pas être implicites et encore moins hypothétiques, car elles constituent l'un des moyens qu'il utilise pour instaurer une sorte de jeu littéraire dont il est le principal acteur, son but, d'ailleurs qu'il annonce ouvertement, est d'accentuer la force de ce qui n'est pas dit, afin de pousser son lecteur à imaginer ce qui a été supprimé, cela étant un autre moyen de le solliciter. Comme nous pouvons l'observer à travers l'extrait suivant :

A partir d'ici on pénètre dans l'indicible, l'inracontable. Veuillez nous excuser pour l'abus d'ellipses. J'ai coupé des descriptions insoutenables. Je ne l'ai pas fait par pudeur ou respect pour les victimes, car je crois que décrire leur lente agonie, leur calvaire, est aussi une marque de respect. Je les ai coupées parce qu'à mon avis, il est encore plus atroce de vous laisser imaginer ce par quoi elles sont passées. (WOTW, p. 334)

---

<sup>31</sup> Gérard GENETTE, Figure III, Op. cit, pp. 139-140-141.

Elle est, donc, explicite et peut être observée à l'intérieur du texte à travers des expressions telles que : « (page coupée), « (paragraphe coupé) ». Ou encore des pages blanches.

D'ailleurs « en interrompant son récit, le narrateur oblige le lecteur à se dégager de la fascination narrative, il permet une prise de conscience de l'arbitraire des choix »<sup>32</sup>

Se dégager de la fascination narrative, c'est ne pas prendre l'acte d'écriture au sérieux, et c'est le costume qu'endosse Frédéric Beigbeder, en mettant « un point d'honneur » à critiquer et à remettre en question son statut d'écrivain et d'écriture porteuse de sens.

A la lumière de cette analyse, quels rapports entretiennent, l'ordre de la narration et celui de la fiction ? Deux cas de figure peuvent être possibles :

Soit le narrateur présente des événements en suivant l'ordre dans lequel ils sont censés s'être déroulés : dans ce cas la narration épouse l'ordre chronologique ; soit le narrateur ne respecte pas cet ordre : on est alors en présence d'*anachronie*, de durée variable. Il s'agit d'une *analepse* lorsqu'on est confronté à un retour en arrière et d'une *prolepse* quant la narration annonce des faits à venir.<sup>33</sup>

Les deux macro-récits s'inscrivent dans une anachronie narrative qui traduit un ordre d'apparition des événements qui se trouvent perturbé. Il peut s'agir d'anachronie par rétrospection : l'analepse, des retours en arrière qui servent qu'effectuent les deux narrateurs. Comme le prouvent les extraits suivants :

Beigbeder : « Des bribes d'Amérique me reviennent. A l'âge de dix ans, j'ai filmé le World Trade Center. Mon père m'avait offert une caméra super-huit. Nous avons pris un taxi vers les deux tours. Les immeubles formaient un corridor ; s'était comme descendre des rapides au fond d'un canyon. » (WOTW, p. 297)

Yorston : « retrouver les apple-pies de maman, dont le fumet montait les escaliers pour me réveiller dans mon lit. Sous un ciel orange comme un feu de cheminée, nous roulons en voiture, petite boîte de métal sous les étoiles. Nous faisons souvent de grandes traversées du Texas (...) avec papa qui conduisait et maman qui dormait. » (WOTW, 245)

---

<sup>32</sup> Jean-Michel ADAM, *le texte narratif*, Paris, Ed. Nathan université, coll. « Fac. Linguistique », 1994. (Nouvelle édition entièrement revue et complétée), p. 45.

<sup>33</sup> F. BOURDEREAU, FOZZA, J.C GIOVACCHINI, *Précis de Français*, Paris, Ed. Nathan, 1998, p. 58.

Une grande partie des rétrospections que nous pouvons observer dans les récits de Beigbeder et Yorston sont des « Flash-back explicatifs »<sup>34</sup>. Comme ceux, à titre d'exemple, proposés, à tour à tour, par les deux narrateurs : des retours en arrière dans l'histoire des Etats-Unis dans le but d'essayer de comprendre ou de trouver la relation de cause à effet qui a conduit aux événements du 11 septembre 2001, ou tout simplement, retourner dans le passé des personnage pour expliquer leur présente vie.

Ou, il s'agira d'anachronie par anticipation : la prolepse, qui consiste à anticiper ou à évoquer les événements qui vont se passer. Elle aussi, peut être explicative.

A titre d'exemple : « Vous connaissez la fin : tout le monde meurt. Certes la mort arrive à pas mal de gens, un jour ou l'autre. L'originalité de cette histoire, c'est qu'ils vont tous mourir en même temps et au même endroit (...) Windows on the world (...) le 11 septembre (...) 107<sup>e</sup> étage de la tour nord. » (WOTW, pp. 11-14).

Une autre caractéristique de la postmodernité réside dans le fait que l'écriture soit un jeu, et jouer avec l'ordre peut créer des effets scripturaux, entre autres, celui de créer un effet de « simulation »<sup>35</sup> des événements passés.

Si entre 37 et 50 personnes se sont jetées dans le vide du haut de la tour Nord, c'est tout simplement par impossibilité de faire autrement, suffocation, douleur, réflexe instinctif de survie, parce que cela ne pouvait pas être pire que de rester à l'intérieur du brasier asphyxiant. Ils ont sauté tout simplement parce qu'à l'extérieur il faisait moins chaud qu'à l'intérieur (WOTW, 191)

Carthew Yorston, nous propose ainsi une simulation, celle d'un fait réel, des individus qui ont réellement vécu cette situation et qui sont nommés « jumpers »<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Notion proposée par Yves Reuter.

<sup>35</sup> Notion proposée par Yves Reuter.

<sup>36</sup> Qui signifie : sauteurs.

### 2.3. Focalisations

L'étude de la narration va nous permettre de nous interroger sur la manière dont est racontée l'histoire, celle-ci est définie comme suit : « C'est le processus par lequel une suite d'événements ou un événement, analysés dans une temporalité, sont intégrés dans un code (liant un narrateur, et des destinataires) et assumés en un discours et en un récit destinés à être interprétés comme rapportant cette suite d'événements<sup>37</sup>

Nous allons, dans un premier temps, nous intéresser aux types de focalisations, définis par Bernard Valette comme suit :

La question de point de vue intéresse le mode d'énonciation (...) « Qui voit » Selon quelle perspective ? Dans un rapport immédiat avec la réalité ou en respectant une certaine distanciation ? Tout romancier se demande quelle part il peut autoriser à l'expression de sa propre personnalité dans la trame de son ouvrage, dans quelle mesure les traces de l'énonciation (les « instances de l'auteur ») peuvent effleurer la surface de l'énoncé.<sup>38</sup>

Yves Reuter nous propose cinq relations possibles à travers lesquelles le narrateur peut être représenté : La narration hétérodiégétique passant par le narrateur, la narration hétérodiégétique passant par l'acteur (le personnage), la narration hétérodiégétique neutre, la narration homodiégétique passant par le narrateur, la narration homodiégétique passant par l'acteur.

La première question qu'il convient de mettre en place est « Qui parle ? », renvoyant à celle de la « voix » narrative. Dans notre corpus *Windows on the world* deux « je » se reliaient pour assurer tour à tour la narration du récit, nous avons précédemment souligné l'existence de deux macro-récits, le personnage Frédéric Beigbeder est le narrateur du premier, Carthew Yorston, le narrateur du second. Ces derniers représentent les deux principales « voix » narratives de *Windows in the world*.

---

<sup>37</sup> Bahia Nadia OUHIBI GHASSOUL, *Littérature : textes critiques*, Oran, Ed. Dar El Gharb, coll. « LAROS », 2003, p. 96.

<sup>38</sup> Bernard VALETTE, *Le roman : initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*, Paris, Ed. Nathan université, coll. « Lettres 128 », 1992, pp. 88, 89.

Pour introduire notre analyse des voix et des focalisations, nous proposons de les regrouper dans le tableau (voir figure n°8) que propose Gérard Genette et qu'il introduit comme « situation narrative », combinaison regroupant mode et voix :

Niveau Relation	Focalisation	hétérodiégétique	homodiégétique
Extradiégétique	Neutre	On : Frédéric Beigbeder	
	Interne		
	Externe	Carthew Yorston	
Intradiégétique	Neutre		
	Interne		Frédéric Beigbeder. Carthew Yorston.
	Externe		Frédéric Beigbeder

Figure n°8<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Bernard VALETTE, *Esthétique du roman contemporain*, Paris, Ed. Nathan, 1992, p. 92.

Nous allons, dans l'analyse qui suit, proposer une lecture du tableau (figure n°8). La première combinaison que nous nous proposons d'étudier est celle de la *narration homodiégétique passant par l'acteur* (le personnage), qui est définie comme suit :

Le narrateur raconte son histoire comme si elle se déroulait au moment de la narration. On construit une illusion de simultanéité entre les événements et leur récit (ce qui autorise l'utilisation du présent). Le narrateur n'est donc plus distancié du présent et sa vision s'en trouve limitée, identique à celle du personnage qui perçoit ce qui lui arrive au moment même où cela advient. Cela restreint fortement la profondeur, externe et même interne, les fonctions du narrateur et élimine les anticipations certaines.<sup>40</sup>

Cette combinaison correspond au macro récit n°2 : Carthew Yorston est en train de raconter l'histoire en même temps qu'elle se déroule, cela donne à la narration un caractère simultanériste, le simultanésisme est, d'ailleurs, une technique littéraire qui consiste à : « présenter sans transition des événements différents mais se produisant en même temps. »<sup>41</sup>, comme nous pouvons le constater à travers la lecture de l'extrait suivant :

Du 104<sup>e</sup> étage, à travers la fumée noire j'ai pu apercevoir la foule qui courait vers la mer. Une marée humaine fuit les tours. Qu'attendent-ils pour organiser l'évacuation ? On nous laisse sans instruction. Nous sommes dans l'escalier, au niveau de Cantor Fitzgerald, quand la fumée devient insupportable, empoisonnée, solide, gluante et noire comme du pétrole (d'ailleurs c'en est). La chaleur aussi nous fait rebrousser chemin. Le couple de traders tombe dans les bras de leurs collègues couverts de suie. Tout l'étage est inondé : les sprinklers crachent la bruine de sécurité. Douche pour tout le monde. Les marches sont couvertes d'eau ; David joue à sauter dans le ruisseau. (WOTW, p. 98)

La vision du narrateur se trouve, donc, limitée, celui-ci est le personnage, le « je » qui parle. La vision de Carthew Yorston se trouve réduite parce qu'il ne peut percevoir que ce qui lui arrive au même moment où les événements se déroulent. En observant l'extrait et en nous rapportant à la définition de Reuter, l'histoire racontée se déroule au moment même de sa narration.

Toute fois, nous avons pu noter l'omniscience dont jouit le personnage Yorston, dès les premières lignes du roman, il déclare : « Dans deux heures je serai mort » (WOTW, p. 15), pour Y. Reuter la narration homodiégétique passant par l'acteur élimine l'anticipation, notre personnage malgré le fait qu'il s'inscrive dans cette catégorie, à des moments, anticipe certains événements, concernant à titre d'exemple sa mort certaine.

---

<sup>40</sup> Yves REUTER, *Introduction à l'analyse du roman*, op. cit, p. 71.

<sup>41</sup> « Simultanésisme », média dictionnaire : 38 dictionnaires et recueils de correspondance.



Ce narrateur/personnage semble être, en même temps, à l'intérieur et en dehors de son récit : Il est à l'intérieur, donc, homodiégétique ayant un point de vue interne, lorsqu'il se contente de « vivre » l'histoire et de la raconter en même temps qu'elle est en train de se faire.

Il est en dehors de son histoire, lorsqu'il se détache en quelque sorte de son « statut » de personnage et se met, en plus de raconter, à percevoir à travers son « je », ce qui se passe autour de lui, cas de figure qui pourrait correspondre à ce que Y. Reuter nomme narration hétérodiégétique passant par le narrateur, défini comme suit :

C'est celle qui ouvre le plus de possibilités. Le narrateur peut maîtriser tout le savoir (il en sait plus que les personnages), sans limitation de profondeur externe ou interne, en tout lieu et en tout temps, ce qui lui permet retours en arrière et anticipations *certaines*. On parle de lui comme un *narrateur omniscient* dans la mesure où sa vision peut être illimitée et où il n'est pas lié à la focalisation par tel ou tel personnage. Il peut bien sûr assumer toutes les focalisations du narrateur (...) elle présente l'avantage complémentaire de pouvoir intégrer, selon ses besoins, des séquences passant par d'autres perspectives.<sup>42</sup>

Cela lui donne « presque » tous les droits : retours en arrière, anticipation, ubiquité, d'où son omniscience. Cette dernière proposition lui donne même le droit de ne pas tout raconter ou de choisir ce qu'il veut raconter, Yorston pousse cette faculté jusqu'à décider d'occulter certains événements, à titre d'exemple, cela est lisible à l'intérieur du texte par : « (page coupée) » ou par le procédé de l'ellipse.

Toute fois, nous avons pu observer que Carthew Yorston est tantôt, intradiégétique, tantôt, un narrateur extradiégétique, une autre combinaison est possible, la narration hétérodiégétique passant par l'acteur (le personnage) lorsqu'il ajoute :

Elle est plus limitée dans la mesure où le narrateur ne peut savoir que ce que le personnage qui oriente la focalisation sait (...) les retours en arrière sont possibles mais ni les anticipations certaines ni l'ubiquité. Les fonctions du narrateur seront réduites (...) cette combinaison permet des variations intéressantes car cette focalisation peut être maintenue par un personnage ou changer d'acteur (...) ce qui peut produire des visions *monoscopique* (d'un seul point de vue) ou *polyscopique* (de plusieurs point de vue) du même événement.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Yves REUTER, op. cit, p. 69-70.

<sup>43</sup> Ibid, p. 70.

La vision à l'intérieur de *Windows on the world* est polyscopique, car comme nous l'avons pu l'observer, deux narrateurs se relaient la narration du récit et en continuant notre analyse du macro-récit n°2, d'autres points de vues viennent accompagner celui de Yorston :

Celui de David et Jerry (fils de Carthew), nous notons même l'intrusion du narrateur du macro-récit n°1, à titre d'exemple, nous proposons l'extrait suivant dont le narrateur est David, l'un des fils de Yorston, qui illustre l'emboîtement du macro-récit n°2 par celui-ci :

Ça doit être la trentième fois que papa nous raconte cette histoire mais je m'en lasse pas. Il a l'air si content quand on l'écoute, Jerry et moi. J'aime bien qu'on ait failli être riche. Chaque fois que je bois une canette de Coca, je pense que je pourrais être le proprio. Mais faut pas leur en vouloir, aux ancêtres. J'ai appris des trucs à l'école. Ils préféraient leurs plantations d'esclaves qui cueillaient le coton. Ils ne pouvaient pas savoir qu'ils seraient ruinés par la guerre contre les yankees, et puis qu'après ils trouveraient le pétrole. En fait, c'étaient des gros nuls mais un coup ils avaient de la veine, un coup pas de bol, ça dépendait des jours. Un peu comme nous aujourd'hui. Au début, je me suis dit : super, on sèche l'école, on fiche le camp à New York, on bouffe des super-pancakes, papa nous laisse jouer avec le bouton de l'ascenseur qui s'allume, c'était cool. (WOTW, p. 165)

En réponse à la question « qui voit » à l'intérieur du macro récit n°2, correspondrait : Carthew Yorston, narrateur extra et intradiégétique assurant une narration homo/hétérodiégétique passant par l'acteur/narrateur. Nous notons, la perpétuelle variation de points de vue.

Quant au macro récit n°1, Frédéric Beigbeder en est le narrateur/personnage principal de ce récit à travers son « je », il effectue une narration intradiégétique, il peut aussi être considéré, comme un narrateur autodiégétique, cas de figure qui s'applique lorsque le narrateur est, aussi, le héros ou le personnage principal de l'histoire. Tout cela se construit en alternant entre plusieurs des combinaisons que propose Y. Reuter, dans un premier temps, une narration homodiégétique passant par le narrateur que Reuter définit comme suit :

C'est celle qui domine dans les confessions ou les autobiographies. Si le narrateur est le même personnage que l'acteur, il en est néanmoins distancié dans le temps, il parle de sa vie rétrospectivement. Cela lui donne un savoir plus grand, une vision plus ample, une profondeur externe et interne. Cela lui permet bien sur le retour en arrière sur lequel est fondée la narration mais aussi des anticipations. Il ne se prive pas (...) d'intervenir en assumant de multiples fonctions (...), Dans ce cadre, il est aussi concevable d'envisager des changements de narrateur et d'obtenir une vision *polyscopique* (...) <sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Ibid, p. 71.

Cette combinaison correspond, donc, au principal type de texte auquel a recouru le narrateur Beigbender : l'autobiographique est souligné par l'usage de l'autofiction, nous retrouvons aussi les confessions, à travers des rétrospections. L'usage de ces modes d'écriture lui confère tous les droits au sein de son récit dont les changements de voix et de point de vue ou même de s'adresser à son lecteur, qu'il inclue au sein de sa narration, nous retrouvons, à titre d'exemple, des expressions tels que : « Pour vous faire une idée de la taille du World Trade Center, et bien vous empilez deux tours Montparnasse l'une sur l'autre et c'est toujours aussi petit » (WOTW, p. 43), ou encore : « Pardonnez cet accès d'humour noir : bouclier fugace contre l'atrocité » (WOTW, p.80).

Le choix de la narration homodiégétique passant par le narrateur et à travers notre lecture nous avons pu observer l'omniscience du protagoniste Beigbender, qui sait tout jusqu'à la mort certaine ou la survie des personnages qui évoluent dans un autre récit et cadre spatio-temporel : « ... Et voilà comment un cigare peut sauver une vie. On devrait inscrire une nouvelle mention sur les paquets de cigarettes : « fumer vous fait sortir des immeubles avant qu'ils n'exploient. » » (WOTW, p 41).

Puis, une autre relation vient compléter notre liste : narration homodiégétique passant par l'acteur, précédemment définie<sup>45</sup>. Celle-ci correspondrait aux passages où Beigbender se met à livrer et à raconter ce qu'il voit autour de lui, assis au 56<sup>e</sup> étage du restaurant Ciel de Paris de la tour Montparnasse.

Autour de moi beaucoup d'hommes d'affaire crient dans leurs portables pour faire profiter les voisins de leurs conversations (...) Ils abusent aussi de l'adverbe « absolument ». Pendant que je recopie ce que disent les apprenties maîtres du monde, une serveuse m'apporte des croissants, un café crème, des petits pots de confiture Bonne Maman et deux œufs à la coque (...) Dehors mon regard est attiré par chaque avion qui passe. (WOTW, p. 17, 18)

Ce passage s'inscrit dans la simultanéité car l'histoire de construit au fur et à mesure que les événements se déroulent. A ce type de narration correspondrait, une focalisation interne où le narrateur est aussi personnage, qui s'effectue à travers un « je » subjectif.

---

<sup>45</sup> Voir page 29.

Un dernier rapport semble venir nourrir l'effet fragmenté du texte, la narration hétérodiégétique neutre, définie comme suit :

Elle est plus rare et plus récente (...) Elle donne l'impression que les événements se déroulent sous l'œil d'une caméra, d'un témoin objectif, sans être filtrée par une conscience. La vision apparaît très limitée, on en sait moins que les personnages. Les retours en arrière sont assez rares et l'ubiquité est impossible ainsi que l'expression des fonctions complémentaires du narrateur. Il est à noter que cette combinaison et s'accompagne, en général, d'une absence des marques de subjectivité dans le discours et produit l'effet d'une certaine « dureté », d'une absence d'émotion.<sup>46</sup>

Cette relation est introduite est introduite par le pronom indéfini « on », observons l'extrait suivant :

On sait peu de choses sur le Windows on the world de ce matin-là. Le New York Times indique qu'à 8h45, heure de l'entrée du vol 11 d'American Airlines dans les étages 94 à 98, 171 personnes se trouvaient dans le restaurant du toit, dont 72 employés. On sait qu'une entreprise (le Risk Water Group) avait organisé un petit déjeuner de travail dans un salon privé au 106<sup>e</sup> étage, mais que toute sorte de clients petit-déjeunaient aussi au 107<sup>e</sup> étage comme tous les matins. On sait que la tour Nord (...) fut la première touchée et la première à s'effondrer, à 10h20 précise. Il y a donc un laps de temps d'exactly une heure trois quarts. (WOTW, p. 16)

Ce type de narration empreint le texte d'une objectivité, donnant l'impression de ne pas contenir une conscience, d'ailleurs, le pronom indéfini « on » a pour caractéristique d'indiquer de manière vague des personnes ou des objets, cette distance ainsi créée, a pour effet de donner l'illusion que les événements sont perçus par l'objectif d'une caméra.

La caméra d'un film documentaire, ce dernier est un « genre cinématographique se proposant, à partir de prises de vues considérées comme des documents, de se référer au réel et de le restituer à l'écran (...) Destiné à « capturer le réel » aussi fidèlement que possible, le documentaire questionne d'emblée le rapport entre la réalité et la fiction »<sup>47</sup>

L'utilisation de l'expression « On sait » donne en effet une information très limitée et incertaine, la prise de vue, ici, serait constituée par les différentes images de l'événement du 11 septembre 2001 et insertion de la narration hétérodiégétique neutre, constitue l'outil par lequel le narrateur « capture le réel », à l'image de la caméra du documentariste.

---

<sup>46</sup> Ibid, p. 70-71.

<sup>47</sup> « Documentaire (film) », Microsoft® Études 2008 [DVD], Microsoft Corporation, 2007.

Aussi : « ce matin-là », les chiffres donnés avec exactitude mettent en place une distanciation, une volonté de ne pas vouloir s'impliquer, de rester objectif, à l'image d'un documentaire scientifique, exposant les faits, le narrateur essaierait, en introduisant cette narration, de donner une crédibilité à son récit, une illusion de réel.

Quelques lignes après, nous observons un retour à une narration homodiégétique passant par le narrateur, précédemment définie<sup>48</sup> Frédéric Beigbeder énonce :

Il est désormais impossible d'aller vérifier. 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. (WOTW, p. 18)

Le narrateur qualifie son roman d'hyperréaliste, renvoyant à un courant artistique contemporain, en effet, l'hyperréalisme, apparu aux Etats-Unis vers la fin des années 60, son but était de vouloir reproduire la réalité avec la même exactitude que la photographie, dont ses artistes s'inspirent.<sup>49</sup>

Le type de focalisation qui correspondrait à la narration hétérodiégétique neutre est la focalisation externe dont « Le foyer de la perception paraît extérieur à la réalité décrite et ne nous livre ni les pensées ni les motivations des protagonistes de l'action. »<sup>50</sup>

Le « on sait » nous offre dès qu'il est énoncé une vision du dehors, comme nous l'avons avancé précédemment, la particularité de celle-ci est qu'aucun point de vue ne semble être mis en avant.

Ainsi s'achève l'étude des focalisations

---

<sup>48</sup> Voir page 30 de notre travail.

<sup>49</sup> Nous traiterons dans le second chapitre de ce point et dont le support sera des photographies que nous retrouvons au sein du macro-récit n°1.

<sup>50</sup> F. BOURDEREAU, J.C FOZZA, M et D GIOVACCHINI, *Précis de Français*, Paris, Ed. Nathan, 1998, p.54.

## Conclusion partielle

A travers ce premier chapitre nous avons pu observer que, sur le plan narratif, l'écriture de *Windows on the world* est à cheval entre une volonté de respecté l'héritage romanesque et un souci de l'adapté l'ère contemporaine.

Notre étude de la fiction nous a permis à travers la mise en place et l'analyse des schémas narratif et actanciel, de répondre à la question de l'applicabilité de ces structures classiques, nous avons pu observer qu'il ne s'agissait plus de s'interroger sur ce point, puisque nous avons pu en partie les appliquer, mais de voir comment sont-ils actualisés à travers *Windows on the world*, ses deux macro-récits, son écriture.

Car en effet, nous avons pu constater que malgré la fragmentation du texte, l'absence de chronologie et de linéarité, l'écriture du roman ne semble pas vouloir casser les règles narratives, mais plutôt concourir avec elles pour se reconstruire en les adaptant à l'époque à l'intérieure de laquelle elle s'insère.

En dernier, l'étude de l'espace qui nous a permis d'analyser ce concept et d'observer que les deux espaces urbains, à l'intérieur desquels les deux personnages/narrateurs évoluent, n'offraient pas d'issue, rendant la notion, même, de parcours problématique.

L'étude de la narration, quant à elle, nous a permis d'observer, dans un premier temps, comment les deux narrateurs, Carthew Yorston et Frédéric Beigbeder, combinent entre différents types de narrations pour construire leurs récits, donnant l'illusion que ces derniers sont perçus par différents points de vue pour instaurer, en quelques sorte, une illusion du réel, avec un souci de « réalisme » qui démultiplie les situations possibles à travers lesquelles les deux personnages/narrateurs évoluent, donnant au texte un aspect éclaté.

Puis, dans l'étude du moment de la narration, nous nous sommes interrogés sur quand est racontée l'histoire par rapport au moment où elle est censée se dérouler : Se fait-elle après, pendant ou avant? Cette étude nous a permis de déceler au sein de notre corpus un va et vient, une alternance entre les quatre types de narrations : ultérieur, antérieur, simultanée et intercalée. Le but de cette étude est, donc, d'observer le moment de la narration : avant, après

ou pendent. En utilisant toutes ces combinaisons, là aussi, les situations possibles de démultiplient.

Ensuite, le rythme narratif semble hésiter entre accélération, ralentissement ou encore pause, avec une attention particulière à l'ellipse, l'ordre de la narration quant à lui, semble hésiter entre passé et présent.

Ainsi s'achève notre premier chapitre qui nous a permis de mettre en place les aspects narratifs de notre corpus, notre chapitre est ainsi nommé pour l'inscrire dans la perspective de notre problématique qui s'appuie sur le concept de postmodernité, dont celui-ci représente l'une des trois grandes caractéristiques.

### **III. Deuxième partie**

#### **Les jeux et les enjeux de l'écriture : la postmodernité en question**



## Introduction

En guise d'introduction nous proposons la citation suivante, qui résume la problématique de la postmodernité, soucieuse de la notion d'héritage : « Au lieu d'exalter le futurisme et d'interroger l'avenir, on paraît plus soucieux de relire le passé »<sup>51</sup>.

Cette dernière proposition ouvre la voie au fait de questionner cette notion de postmodernité à travers les propos de théoriciens tels que Gilles Lipovetsky, Jean-François Lyotard, Bruno Blanckeman et Dominique Viart. Donc, prendre appui sur leurs conceptions de la notion après l'avoir inscrite soit dans un processus de rupture ou de continuité au sein même de l'histoire littéraire.

Ensuite, ce sont les jeux scripturaux et thématiques sur lesquels a porté notre analyse : interroger la notion d'imaginaire de la bibliothèque dont le point essentiel est l'intertextualité, pour ensuite, après nous être intéressé à la topographie particulière de *Windows on the Word*, nous avons étudié le cas de l'ironie narrative qui tisse elle-même un réseau de jeux humoristiques, entre autres.

---

<sup>51</sup> F. BOURDEREAU., J.C. FOZZA, GIOVACCHINI, *Précis de Français*, Paris, Ed. Nathan, 1998; p. 124.

## 1. La postmodernité en question

Comme nous l'avions souligné auparavant, la réflexion sur l'écriture romanesque, particulièrement, celle d'aujourd'hui, c'est s'interroger sur la littérature « en devenir ». Dans l'analyse qui suit, c'est cette notion de postmodernité qui est cœur de notre réflexion.

Pour mieux comprendre la postmodernité, il est nécessaire de l'inscrire dans un cadre qui renvoie à l'évolution littéraire, partant du classicisme pour arriver à la modernité, celle-ci s'inscrit-elle dans un processus de rupture ou de continuité? Puisque nulle réflexion ne part ex nihilo. Ces définitions nous permettront, ainsi, partant du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, de mettre en place les jalons d'une nouvelle réflexion sur les sociétés occidentales d'aujourd'hui, qui va nous permettre, entre autres, d'appuyer notre propre réflexion sur le roman contemporain.

Le classicisme étant défini comme suit :

Courant esthétique regroupant l'ensemble des ouvrages qui prennent comme référence les chefs-d'œuvre de l'Antiquité gréco-latine, et qui se caractérisent notamment par un goût de la codification, esthétique ou morale, dans un contexte d'ordre et d'harmonie.<sup>52</sup>

La modernité, quant à elle, est :

Un mode de civilisation caractéristique, qui s'oppose au mode de la tradition, c'est-à-dire à toutes les autres cultures antérieures ou traditionnelles (...) La modernité va susciter à tous les niveaux une esthétique de rupture, de créativité individuelle, d'innovation partout marquée par le phénomène sociologique de l'avant-garde et par la destruction plus poussée des formes traditionnelles (les genres en littérature, les règles de l'harmonie en musique (...)) [Mais] la liberté [devient] formelle, le peuple y devient masse, la culture y devient mode (...) [La modernité] se réduit peu à peu à n'être qu'une culture de la quotidienneté.<sup>53</sup>

Nous constatons, à partir de ces définitions, que le classicisme est fondé sur le respect des traditions et des codes, est d'ailleurs classique ce qui a le mérite d'être enseigné en classe. Il a pour référence le monde gréco-latin et pour règles : Equilibre, naturel, clarté, règles de l'unité de temps, de lieu et d'espace et de l'action pour la tragédie, etc.

---

<sup>52</sup> « Classicisme (littérature) », Microsoft® Encarta® 2007, Microsoft Corporation, 2006.

<sup>53</sup> Jean BAUDRILLARD, «Les traits de la modernité», Url : [ww.limag.refer.org/cours/modernitebaudrillard.htm](http://ww.limag.refer.org/cours/modernitebaudrillard.htm)

La modernité s'oppose à ce mode de pensée tourné vers le passé, vers les traditions qu'elle rejette, elle veut continuer la poursuite de l'idéal, le projet de modernité mis en place, déjà, par les philosophes du XVIIIe siècle (Rousseau, Kant, Holbach etc.). Elle met au centre « la raison » et a pour valeurs : révolution, avant-garde, progrès, engagement, etc.

Lorsque la modernité « se réduit peu à peu à n'être qu'une culture de la quotidienneté »<sup>54</sup>, du moment que tout effet de mode s'estamperait, puisque nulle nouveauté ne peut le demeurer éternellement, dès lors, la postmodernité entre en jeu, elle représente l'époque *postindustrielle*, reprenant, ainsi, la notion du philosophe et sociologue Gilles Lipovetsky, qu'il propose dans son ouvrage, *L'ère du vide* (1983). L'époque postindustrielle, est celle dans laquelle nous vivons. Les auteurs de l'ouvrage *Précis de Français* avancent, à ce propos : « face à l'inanité des valeurs collectives, l'individu est poussé à un repli narcissique et déstructurant »<sup>55</sup>.

Dans, *Précis de philosophie*, la postmodernité est définie comme :

L'époque de la crise du réel, de l'histoire et de la communauté (...) Cette crise du réel s'exprime par (...) la sémiotisation généralisée des données de l'existence. Car « l'imatérialisation » se réalise en un lieu privilégié : l'écran vidéo (...) l'époque contemporaine vit une « crise du futur ». Le progrès est devenu « routine du progrès », et la nouveauté « tradition du nouveau » (...) l'époque postmoderne est moins celle de la disparition du sens que celle de la profusion et de la dispersion des significations disponibles (...) L'accumulation des moyens de communication, ont créé plus d'opacité que de transparence (...) L'idée de communauté est devenue problématique (...) le pouvoir d'individualisation augmente<sup>56</sup>.

Ainsi, sur le plan philosophique la postmodernité se résume à être la crise, du réel, de l'histoire et de la communauté, dans un monde où tout n'est plus que routine et où la seule valeur qui reste est celle de l'individualisation.

---

<sup>54</sup> Voir note n° 8.

<sup>55</sup> F. BOURDEREAU., JC. FOZZA, GIOVACCHINI, *Précis de Français*, Paris, Ed. Nathan, 1998; p. 124.

<sup>56</sup> Jean-Marc BESSE, Anne BOSSIERRE, *Précis de philosophie*, Paris, Ed. Nathan, 1998. (1<sup>ère</sup> édition, 1996); p. 126.

Tout d'abord, crise du réel car la notion de temps n'a plus d'importance, à cause de l'instantanéité des transmissions, les distances qui se trouvent contractées, provoquant la perte du sentiment de lieu et des échelles de grandeurs.

Ensuite, crise du sens de l'histoire car l'époque contemporaine est celle de la crise du futur, où tout devient routine, où le passé devient citation et le nouveau s'use. Il y a crise du passé à cause du simultanémentisme dans lequel sont placés les éléments historiques à cause des médias.

Et finalement, une crise de la communauté provoquée par la perte des valeurs et l'accumulation des moyens de communication qui ont créé plus d'opacité que de transparence. L'accès aux informations reste inégal et surtout sachant que le pouvoir d'individualisation ne cesse d'augmenter, rendent l'idée de communauté problématique.

### *Gilles Lipovetsky et l'ère du vide*

Après *l'ère du soupçon* nous assistons à l'avènement de *L'ère du vide* (1983) : un sentiment de vide intérieur qui rend le nouveau Narcisse incapable de sentir les choses et à les êtres, souligne G. Lipovetsky l'un des principaux caractères de celui-ci.

Ce terme « narcissique » désigne de nouveaux rapports de l'individu avec lui-même, le narcissisme n'est plus cette admiration que celui-ci voue à sa personne mais est une stratégie de survie : face à une perte de confiance envers les leaders politiques, la menace nucléaire comme présage de fin du monde, le nouveau Narcisse part en quête d'une santé physique et psychologique, ce que Lipovetsky nomme l'« avènement de l'homo psychologicus à l'affût de son être et de son mieux être »<sup>57</sup>.

Cela se traduit dans le paysage littéraire actuel par l'inflation des biographies et autobiographies ou les écrits intimistes qui sont écrits sur le ton de la confiance. Le postmodernisme ne renvoie pas forcément à la fin de la modernité mais plutôt à un autre rapport avec celle-ci. Il s'inscrit dans la continuité.

---

<sup>57</sup> LIPOVESKY (G), *L'ère du vide* : essai sur l'individualisme contemporain, Paris, Ed. Gallimard, coll. « Nrf essais », 1983, p. 57.

La postmodernité est-elle un courant, une école ou mouvement ? Elle est un état, celui dans lequel se sont trouvées les sociétés occidentales « développées » à partir des années soixante-dix, nous pouvons la situer, aussi, au début du XXe siècle aux USA avec l'avènement de la consommation de masse. À partir de cette dernière proposition, nous pouvons avancer le fait qu'elle soit, aussi, un état de transition, le passage d'une société de type autoritaire, rigide vers une société permissive, celle de la consommation de masse. La société postmoderne offre un lot de services variés qu'elle adapte par rapport aux besoins et envies de chaque « individu », ainsi est décrit *le procès*<sup>58</sup> *de personnalisation* de la société.

### 1.1. L'Ouverture vers la postmodernité : la crise des grands récits de légitimation

Jean-François Lyotard dans son ouvrage *La condition postmoderne* parle de la « remise en cause des grands récits de légitimation »<sup>59</sup>, qui représentent la somme des discours théoriques par lesquels la science se justifie.

Les « grands récits » (...) « les métarécits » dont il est question dans *La condition postmoderne* sont ceux qui ont marqué la modernité (...) ils ont pour fin de légitimité des institutions et des pratiques sociales, des législations, des éthiques, des manières de penser. (...) ils (...) cherchent cette légitimité (...) dans un futur à faire devenir, c'est-à-dire dans une idée à réaliser. Cette idée (de liberté, de « Lumière », de socialisme, etc.) a une valeur légitimante parce qu'elle est universelle.<sup>60</sup>

Ces discours essayent de réaliser, ce que Habermas appelle, le projet de la modernité qui réside dans la volonté des modernes de vouloir réaliser l'universalité. Ce projet étant considéré comme inachevé.

Selon Lyotard le sujet contemporain a pu, certes, maîtriser ce que la science et les nouvelles technologies lui offraient et cela lui a octroyé une certaine sécurité dans les faits.

Toutefois, la technoscience puisqu'elle n'accepte comme critère que la réussite et partant de l'idée que celle-ci se trouve devant l'incapacité de la définir, le projet d'universalisation de la modernité, ne peut être accompli.

---

<sup>58</sup> Le terme procès renvoie à : développement.

<sup>59</sup> Jean-François LYOTARD, *La condition postmoderne*, Tunis, Ed. Cérès, 1994. (1<sup>ère</sup> édition, Minuit, Paris, 1979), p. 10.

<sup>60</sup> LYOTARD (J-F), *Le postmoderne expliqué aux enfants : correspondances (1982-1985)*, Paris, Ed. Galilée, 1988-2005, pp. 35-36.

Cela, a eu pour conséquence d'accélérer le procès de délégitimation des métarécits qui la régissent. Mais c'est aussi les crimes (particulièrement les ethnocides) perpétrés, à travers l'histoire moderne, qui ont ouvert une voie vers la postmodernité. Crimes qui ont porté atteinte à la crédibilité de ceux-là.

S'interroger sur la notion de postmodernité, c'est la situer au sein d'un plus vaste réseau, celui de la littérature française contemporaine, plusieurs théoriciens proposent de la définir, sur le plan littéraire, et de mettre en place ses caractéristiques, parmi lesquels : Bruno Blanckeman, Dominique Viart, Bruno Vercier, Marc Gontard et bien d'autres.

Dans l'ouvrage collectif *Le roman Français au tournant du XXIe siècle*, Anne Cousseau, reprend les propos de Sophie Bertho (une théoricienne du postmodernisme littéraire) :

Ces récits sont traversés par une conscience du romanesque et de son héritage : une conscience qui travaille à vif les pratiques d'écritures, au travers d'un certain nombre de catégories romanesques qu'elles sollicitent et qui avaient été, pour une part, dévalués par le Nouveau Roman et le textualisme (...) Alors que la modernité s'est construite sur des positions de rupture, c'est la question du lien qui se trouve au cœur des enjeux de la postmodernité<sup>61</sup>

Les propos d'Anne Cousseau soulignent un phénomène propre à cette postmodernité littéraire qui est « le retour au récit » ou la « renarrativisation » qui désigne la réapparition d'une certaine linéarité, d'un certain confort de lecture, perdu avec le Nouveau Roman, en remettant au bout du jour des éléments délaissés par celui-ci comme le personnage et l'histoire. Ces retours ont eu pour répercussions la réhabilitation du personnage, la réapparition du « sujet », qui elle même entraîne la création de formes hybrides comme l'autofiction.

Dans le même ouvrage, est citée, une autre théoricienne, Marie Redonnet qui avance le fait qu' « il se pourrait que tous les chemins ont été explorés (...) il s'agirait alors plutôt de trouver de nouvelles façons d'explorer ce qui l'a été. »<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Anne COUSSEAU, « Postmodernité : du retour au récit à la tentation romanesque », dans, Bruno BLANCKEMAN, Marc DAMBRE (sous la dir. de), *Le roman Français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2004; pp. 369, 370.

<sup>62</sup> Marie REONNET, *Question du roman/Roman en question*, Europe, supplément au n° 820-821, août-septembre, 1997 ; p. 17, citée dans, op. cit ; p. 370.

Car en effet la postmodernité ne se veut pas comme une énième nouveauté, elle se veut éclectique, le roman contemporain assimile ainsi des éléments hétérogènes pour s'écrire, en les réinvestissant.

### *Bruno Blanckeman et la notion de postmodernité*

Bruno Blanckeman distingue entre postmodernité et postmodernisme. La première renverrait à un certain nombre de valeurs et caractéristiques propres à une époque (contemporaine), où règne un état de « désenchantement »<sup>63</sup>, de méfiance, qui a débuté dès les années 1970. Ou encore, un esprit de relativisme traduisant le fait que toutes les grandes valeurs suscitent le doute.

Le postmodernisme, quant à lui, est un art, un ensemble de pratiques et procédures formelles de création/d'écriture. Une littérature postmoderniste qui se caractérise par : l'imaginaire de la bibliothèque, l'écriture comme un jeu et une liberté textuelle totale.

Dans un premier temps, l'imaginaire de la bibliothèque se base sur la notion d'intertextualité, qui est, non plus un simple procédé littéraire mais un constituant intrinsèque, un élément parmi d'autres structurant le roman contemporain. Les « références » à d'autres œuvres/discours ou autres se multiplient, parfois, brouillant les repères entre le texte et ceux qu'ils convoquent.

Ensuite, l'écriture comme un jeu qui est livrée à une autodérision perpétuelle. L'écriture s'ironise et devient « légère », elle s'annule elle-même en tant qu'écriture porteuse de sens, cela peut se lire dans ces romans à travers, les pastiches, parodies, caricature ou encore déformation des modèles.

Finalement, une liberté textuelle totale. Deux axes peuvent être mis en place, axes sur lesquels se fonde l'écriture romanesque postmoderniste, « l'intergénérique » et le « transdisciplinaire », qui ouvrent la voie à une notion que nous allons analyser dans le point suivant, le zapping romanesque.

---

<sup>63</sup> C'est le sociologue Allemand Max Weber qui évoque ce concept dans son ouvrage « Économie et Société, 1922 », un monde où est érigée, progressivement, le raisonnement rationnel au dépens des autres formes d'actions sociales.

## 2.2. Le Zapping romanesque

L'intergénérique, met en avant la limite des genres, le roman devient un carrefour où ceux-là viennent se greffer ponctuellement. Le second axe, le transdisciplinaire concerne le fait qu'au-delà des genres, le roman fait communiquer en lui diverses disciplines du savoir habituellement séparées.

À titre d'exemple, c'est du monde télévisuel que le roman s'inspire d'un phénomène, *le zapping* qui consiste à passer d'une chaîne à une autre, action qui traduit « une réponse individuelle à la saturation des choix, dans une technoculture marquée par le sur-développement de l'information et des canaux audio-visuels. »<sup>64</sup>, c'est-à-dire que le romancier postmoderne essaye de traduire, à travers l'usage de ce phénomène dans l'espace romanesque, la surabondance des choix offerts à l'individu, dans une société du bien-être, de la vie-kit.

L'équivalent littéraire du zapping est le collage<sup>65</sup>. Celui-ci s'éloigne de sa fonction moderne (contestation, refus de l'ordre établi) pour ne traduire, dans le roman postmoderne, que « l'hétérogénéité de notre expérience du réel (...) qui entraîne une représentation du monde totalement discontinue. »<sup>66</sup>, celui du monde contemporain et de ses mutations.

A ce propos, B. Blanckman dans son ouvrage *Les fictions singulières*, continue sa réflexion sur la notion de littérature postmoderne, en particulier le roman. Dans la citation qui suit, il le qualifie de produit ancré dans son époque qu'il observe, intègre puis analyse : partant de l'intime, passant par le monde du quotidien et en construisant une réflexion sur les grandes fractures du XXe siècle.

Les fictions s'adaptent aux données du monde d'aujourd'hui, capte l'actuel, mesure le quotidien, interrogent l'intime, convertissent ainsi les impressions d'époque ou une conscience du temps (...) les romans s'inscrivent dans une civilisation dont ils saisissent le défaut de civilité et figurent les cicatrices, les fractures, les cassures –toutes les atteintes portées au social.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> Marc Gontard, « Le roman français postmoderne : une écriture turbulente », p. 77. URL : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003870/fr/>

<sup>65</sup> Point développé dans le chapitre II (deuxième partie) : le jeu de l'écriture.

<sup>66</sup> Marc Gontard, « Le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation », URL : [www.Limag.refer.org/cours/documents/gontardpostmod.htm](http://www.Limag.refer.org/cours/documents/gontardpostmod.htm)

<sup>67</sup> BLANCKEMAN (B), *Les fictions singulières* : étude sur le roman français contemporain, Paris, Ed. Pretexte, coll. « Critique », 2002, pp. 7-8.



A partir de ces données et pour mieux comprendre les propos de Blanckman, nous sommes revenus à la structure textuelle de *Windows on the world*, que nous avons schématisé comme suit par la figure n° 10 : le zapping romanesque ne se limite pas au collage. Ce passage d'une sphère à une autre traduit ce geste mécanique que le *zappeur* reproduit machinalement sans savoir pour autant quoi choisir.

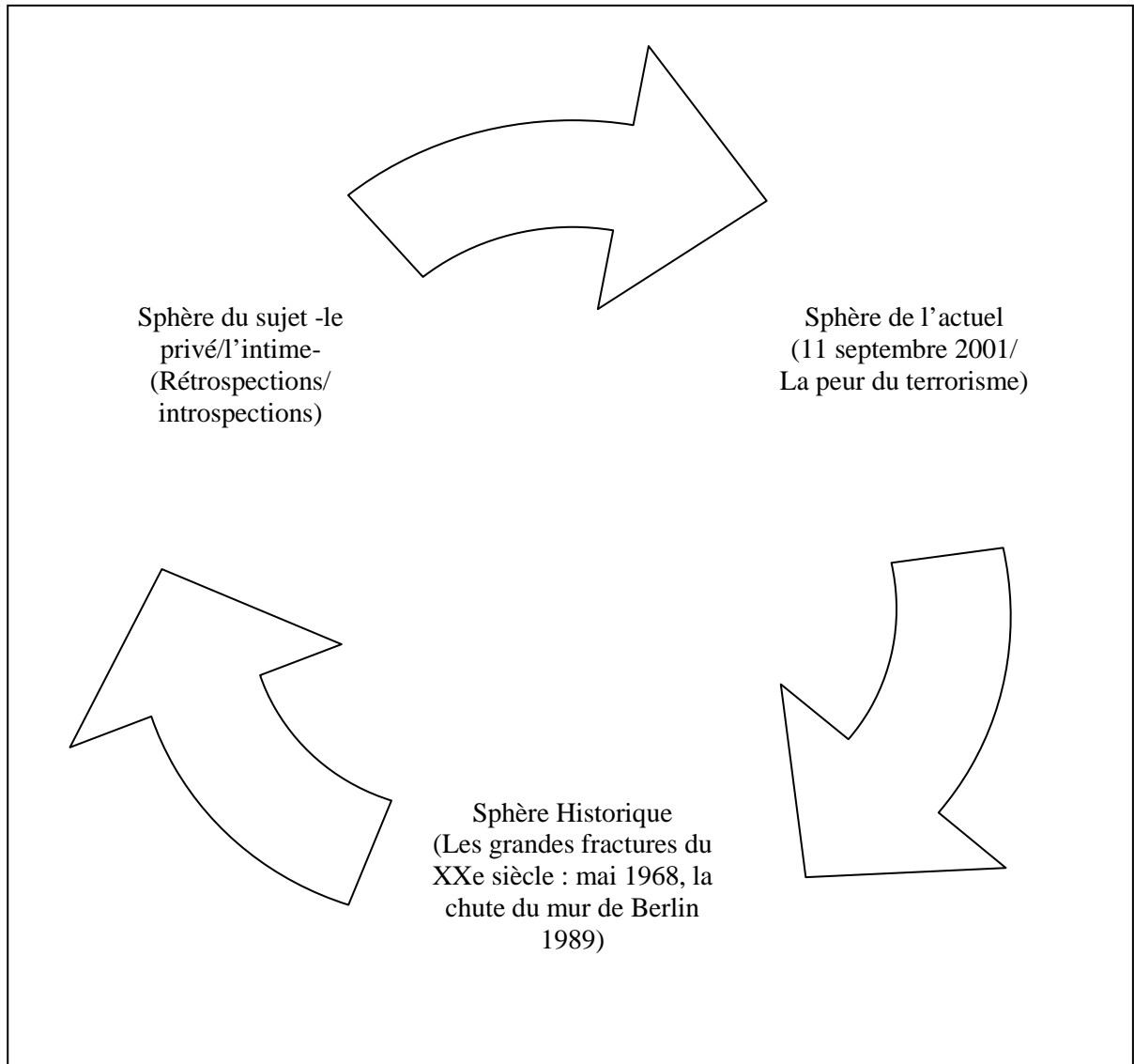


Figure n° 10

Dans un premier temps, nous observons que le roman peut être lu comme une fiction biographique, étalant/éclatant les données de l'intime : lorsque, à titre d'exemple, le personnage/narrateur Frédéric Beigbeder raconte/évoque son passé, son rapport avec les femmes, nous introduisant dans la première sphère textuelle du roman, la sphère du « privé », celle du « sujet » :

J'ai un problème : je ne me souviens pas de mon enfance.  
Tout ce que j'ai retenu, c'est que la bourgeoisie ne fait pas le bonheur.  
Il fait nuit ; tout est noir. Mon réveil sonne, il est huit heures du matin, je suis en retard, j'ai treize ans, j'enfile mes Kickers marron, je traîne un gros sac US rempli de Stypen, d'effaceurs d'encre, de manuels aussi lourds qu'emmerdants, maman s'est levée pour faire bouillir le lait que nous aspirant bruyamment, mon frère et moi, en râlant parce qu'il y a de la peau, avant de descendre en ascenseur vers ce matin noir de l'hiver 1978. Le lycée Louis-le-Grand est loin. Cela se passe rue Coëtlogon, à Paris, dans le VI<sup>e</sup> arrondissement. Je crève de froid et d'ennui. (WOTW, p. 58)

Puis, une deuxième sphère textuelle, celle de « l'actuel » peut être observée, qu'il essaye de reconstruire les données du monde d'aujourd'hui, une actualité : le 11 septembre 2001. Cette dernière qui marque la fin d'une utopie, l'utopie capitaliste va faire la jonction avec une troisième sphère, celle des grandes fractures du XX<sup>e</sup> siècle, que nous nommerons sphère « Historique » : les deux guerres mondiales, mai 1968, la chute du mur de Berlin en 1989, la chute du communisme.

Albert Thibaudet explique, dans son Histoire de la littérature française de 1936, qu'une génération est une classe d'âge qui a vécu à vingt ans un événement historique dont elle ne se remettra pas et qui la marquera à jamais. Dans son cas (Thibaudet est né en 1874), c'est l'affaire Dreyfus. Pour les générations suivantes, il y eu les deux guerres mondiales, la guerre d'Algérie, puis Mai 68. La génération de mes parents a été irrémédiablement marquée par 1968. Leur société s'est transformée du tout au tout : les valeurs ont changé, les mœurs aussi (...) Pour ma génération, ce fut 1989 : j'avais 25 ans, et la chute du mur de Berlin sonna le glas des idéologies (...) le libéralisme allait convertir la planète entière (...) La génération suivante, celle qui est née dans les années 80 (...) a eu 20 ans le 11 septembre 2001 (...) je me demande comment elle va survivre au World Trade Center. (WOTW, pp. 340-341)

A partir de cet extrait, nous observons que le narrateur fait l'inventaire de ce que chaque génération a vécu comme événement/fait décisif qui a changé son mode de pensée et d'être. Toutefois, pour justifier la circularité qui est soulignée par la figure n°10, l'observation que nous pouvons mettre en place dès lors est que chaque sphère ne peut s'écrire/se construire sans l'autre : le narrateur, évoque des faits historiques, tout en les mettant en relation avec son propre vécu (ses parents, l'impact de mai 68 sur sa famille, de celui de 1989 sur lui et sur sa génération). Blanckeman déclare, à ce propos, que « la fiction s'ouvre de la sorte à l'Histoire

contemporaine dont elle recueille la mémoire traumatique »<sup>68</sup>. Puis, la réflexion du personnage/narrateur Beigbeder le mène vers le présent. Nous retrouvons, d'ailleurs, cette structure cyclique tout au long de *Windows on the world*.

Comment saisir l'actuel, ce temps de vie qu'il est difficile à la pensée de saisir puisqu'elle en fait partie intégrante ? (...) ambition fondatrice du roman : démarquer le présent, se penser comme la voix du temps en acte (...) se décoller de deux tentatives contraires, celle du vertige (adhérer au présent sans le mettre en perspective) et celle du vestige (observer le présent avec des lunettes de grand-mère).<sup>69</sup>

En même temps qu'il vit l'histoire, l'écrivain postmoderne l'écrit, tout en étant prudent de ne pas proposer une vision trop objective de celle-ci ou même l'observer comme étant un temps révolu. Frédéric Beigbeder s'éloigne de ces deux tentations en inscrivant son texte dans une simultanéité, il va être « la voix du temps en acte ». Un présent qu'il ne se contente pas de décrire mais que ses narrateurs/personnages vivent et essaient d'y survivre, même le passé est ramené sur le même axe que le présent, comme nous pouvons l'observer à travers l'extrait.

J'ai un problème : je ne me souviens pas de mon enfance. Tout ce que j'en ai retenu, c'est que la bourgeoisie ne fait pas le bonheur.  
Il fait nuit ; tout est noir. Mon réveil sonne, il est huit heures, je suis en retard, j'ai treize ans, j'enfile mes Kickers marron, je traîne un gros sac US rempli de Stypen, d'effaceur d'encre, de manuels aussi lourds qu'emmerdants, maman s'est levée pour faire bouillir le lait que nous aspirant bruyamment, mon frère et moi, en râlant parce qu'il y a de la peau, avant de descendre en ascenseur vers ce matin noir de l'hiver 1978. (WOTW, p. 58).

En plus de ramener le passé sur le même axe que le présent, le narrateur/personnage Frédéric Beigbeder semble même avoir ramené le petit garçon qu'il était pour raconter cet épisode de sa vie, cela étant observable à travers le langage enfantin utilisé.

Ensuite, l'étude de l'espace, que va nous permettre de nous interroger sur : Comment cette notion d'espace fictionnel est-elle construite à l'intérieur *Windows on the world* et comment est-elle mise en place dans ces romans, à travers notre corpus.

Les personnages semblent d'avantage engagés dans une forme de dérive que dans un véritable voyage initiatique. L'espace fictionnel joue à cet égard un rôle tout à fait essentiel. Le plus souvent urbain, il s'apparente souvent à un lieu infernal et labyrinthique. Dans tous ces cas, le personnage s'y re-père plutôt qu'il s'y repère, le voyage se transforme en errance et se heurte à l'impasse : l'espace n'offre pas d'issue.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières* : étude sur le roman français contemporain, ibid., p. 18.

<sup>69</sup> Bruno Blanckeman, ibid., pp. 29-30.

<sup>70</sup> Anne COUSSEAU, « Postmodernité : du retour au récit à la tentation romanesque », op. cit., p. 368.

Que ça soit à Paris ou à New York, les personnages/narrateurs Beigbeder et Yorston ont tous les deux des quêtes, des parcours, qui n'aboutissent pas, puisque l'espace « n'offre pas d'issue ». La construction des deux espaces choisis Paris (Ciel de Paris, restaurant dans la tour Montparnasse) et New York (Windows on the world, restaurant dans la tour Nord du World Trade Center) sont significatives de la condition postmoderne du monde contemporain :

Qui reflètent la société de consommation de masse, société de démesure, hédoniste, comme nous nous pouvons l'observer à travers les personnages : blonde en Ralph Lauren et le brun en Kenneth Cole.

Espace qui reflète aussi un lieu infernal, proprement parlé, pour Carthew Yorston qui essaye de s'en échapper : pour Carthew ce lieu est le Windows on the world après le crash du Boeing. Lieu labyrinthique pour Frédéric Beigbeder qui l'empêche d'écrire son histoire : l'espace contemporain. Beigbeder souligne d'ailleurs à chaque fois le fait qu'il lui est impossible de transcrire celle-ci, comme nous pouvons l'observer dans l'extrait suivant :

Il est désormais impossible d'aller vérifier. 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 en nous atteint. (WOTW, p. 18)

### 1.3. Héritage contemporain : Viart et Vercier

Dominique Viart et Bruno Vercier, quant à eux, dans leur ouvrage *La littérature Française au présent*, avancent :

On a pu, ici et là, appeler « postmodernité » cette esthétique qui renonce à la « table rase » prônée par les avant-gardes de la modernité et renouvelle l'intérêt envers le passé (...) souci (...) comprendre notre histoire et ses travers. Dans l'univers artistique et culturel, cela passe par une restauration du regard accordé au sujet et à ses vicissitudes, au réel et aux façons que nous avons de la vivre (...) comment écrire après (...) ? (...) difficulté (...) thématifiée par des textes qui mettent en scène le jeune artiste face à l'ancien (...) la littérature contemporaine vit de son désir et de son deuil, qu'elle projette rétrospectivement sur le passé. Toute la littérature contemporaine avec ses jeux multiples de citations, d'allusions, de réécritures, d'investigation de la culture, de confrontations aux autres arts (...) l'art comme l'expérience du sujet que s'attachent à restituer les fictions biographiques.<sup>71</sup>

Dans cette citation est soulignée, aussi, l'importance de prendre en considération l'héritage afin de l'interroger pour pouvoir comprendre le présent. Ensuite, la postmodernité obéit à une esthétique qui s'emploie à préparer le retour du sujet, ainsi, qu'à réactualiser les problématiques littéraires.

Le procès des écrits de soi : autobiographie, autofiction, récits d'enfance, journal, récits de filiation (héritage, biographies). Ces récits sont souvent taxés par la critique de « narcissique » ou « nombriliste » mais en ayant pour point de départ le sujet, ils donnent souvent la parole à des personnages marginaux ou encore, dénués de toute profondeur psychologique. Pour appuyer ces dires, observons, les propos de Bruno Vercier et de Dominique Viart : « La nécessité de confronter ces paroles au monde qui les ignorent ou les refoule, conduit l'écrivain à leur chercher un espace de profération. D'abord en l'imaginant dans un texte mi-réflexif mi-narratif. »<sup>72</sup>.

Des espaces d'expressions sont créés où on y trouve des personnages qui peuvent être des reclus de la société, comme l'est le personnage/ narrateur Frédéric Beigbeder, il déclare : « j'accuse la société de consommation de m'avoir fait comme je suis : insatiable. J'accuse mes parents de m'avoir fait comme je suis déstructuré » (WOTW, p.223).

---

<sup>71</sup> Dominique VIART, Bruno VERCIER, *La littérature française au présent* : héritage, modernité, mutation, Paris, Ed. Bordas, coll. « La bibliothèque Bordas », 2005, p. 124.

<sup>72</sup> Dominique VIART, Bruno VERCIER, op. cit., p. 259.

Comme ils peuvent être sans intérêt particulier, sans profondeur psychologique, à titre d'exemple, les personnages le brun en Kenneth Cole et la blonde en Ralph Lauren.

En haut d'un artificiel piton rocheux, deux amants se tiennent la main.

- J'ai toujours déteste les mardis. C'est encore le début de la semaine mais en plus faux cul que le lundi, dit la blonde en Ralph Lauren.
  - Putain ça fait chier qu'on ne puisse pas sortir d'ici, dit le brun en Kenneth Cole. T'as pas deux Advil ?
  - Nan, j'ai avalé les derniers après avoir inhalé la fumée de la moquette, dit la blonde en Ralph Lauren. Elle m'a arraché la gorge.
- Les conduites d'air conditionné crachaient un nuage dans la salle de réunion. La fumée montait de la moquette d'abord en volutes fines, puis en trois colonnes épaisses le long des murs comme de la brume sur un marécage, ou des feux follets dessinés par décorateur italien.
- Quand je pense que tu ne verras jamais mon home cinéma : un écran plasma de la taille du lac supérieur, dit le brun en Kenneth Cole.
  - Too bad... mais ne soit pas défaitiste, les pompiers vont arriver, c'est une question de minutes, dit la blonde en Ralph Lauren.

Ce dialogue est surréaliste car face au danger et à une mort certaine, les protagonistes continuent à parler de futilités au lieu de se préoccuper de leur sort. Pour que ceux-là soient encore plus dénués de profondeur, le narrateur a choisi de les nommer par rapport aux marques de vêtements qu'ils portent, Ralph Lauren et Kenneth Cole.

Dans *Windows on the world*, c'est le mode de vie et la façon d'être de ces deux personnages qui mettent en accusation une société de consommation de masse, ayant pour principe un hédonisme de masse. A ce propos, Carthew déclare : « pourquoi je pense à des trucs sexuels au lieu de sauver nos peaux ? Parce que c'est une façon de nous sauver. Tant que je serai un obsédé, je serai. Quand je penserai à autre chose, c'est que je ne serai plus » (WOTW, p. 227).

Pour démontrer comment des futilités peuvent amener à parler de choses graves, analysons un exemple de ce que Blanckman et Vercier appellent « Un vécu jamais entendu ».

10h01. Les secours ne sont jamais arrivés jusqu'à nous. Vous ne nous avez pas vu à la télé. Personne n'a pris nos visages en photo. Tout ce que vous connaissez de nous est des silhouettes ébouriffées escaladant la façade (...) Mais ils n'ont pas montré les morceaux de gens qui tombaient, les fontaines de sang, l'acier, la chair et le plastique soudés ensemble. Vous n'avez pas senti l'odeur de fils électriques cramés (...) Quoi ? La pudeur ? Il ne fallait pas choquer les enfants ? Il ne fallait pas faire du sensationnel avec nos corps suppliciés ? Trop dégueulasse vis-à-vis des familles des victimes ? On prend moins de gants quand les charniers sont à l'étranger. Tous les crashes aériens sont photographiés et revendus sauf à New York. Le soi-disant « respect des familles » ne dérange d'habitude pas les journalistes, en particulier américains (...) C'est la réalité qui est dégelasse, et refuser de la regarder l'est encore plus. (WOTW, pp. 320-621).

Un vécu jamais entendu, Celui de Carthew Yorston, de ces deux fils et tous ceux qui ont essayé de survivre à la collision de l'avion dans la tour nord du World Trade Center. Leurs voix veulent faire éclater un tabou, qu'est devenu le fait de parler du 11 septembre 2001 au Etats-Unis. Carthew Yorston, après s'être jeté, avec ses deux fils du haut du Windows on the world, le déclare.



## 2. Jeux scripturaux et thématiques dans *Windows on the world*

Après avoir mis en place les enjeux du roman postmoderne, interrogeons-nous sur les jeux que celui-ci met en place, c'est-à-dire aux mécanismes internes qui lui permettent de fonctionner. Cette étude a permis la mise en place des principaux points sur lesquels s'est fondé notre travail : les repères théoriques qui permettent de définir l'écriture du roman postmoderne, en particulier, celui de Frédéric Beigbeder, *Windows on the world*.

Selon Bruno Blanckeman, la matière romanesque se trouve enrichie grâce à un « quadruple jeu mené sur la structure du récit, la poétique du genre, l'histoire de la littérature, la symbolique de l'écriture »<sup>73</sup>. Ce qui est mis en jeu, dès lors, c'est l'idée même de littérature, à partir du moment où un universel de création n'est plus à prendre en compte et cela se traduit dans le matériau romanesque par : la stratification du texte, jeu générique, l'intertextualité/héritage littéraire et la réflexion sur l'écriture. A partir de ces dernières données, le théoricien met en place quatre jeux du roman.

Observons ces jeux que le théoricien confère au roman postmoderne, le premier étant :

Premier jeu : le roman (...) travaille sa mise en perspective. L'effet de miroir et de dédoublement, la règle de l'abyme et de l'enchâssement accélèrent le phénomène romanesque en créant un supplément d'illusion organique. La fiction hiérarchise ses degrés, suscitant des effets de proximité et de distance dans l'imaginaire, aménageant en relief son propre espace de représentation. Sa loi de perspective relève en cela de la profondeur *labyrinthique*.

Le premier jeu, renvoie aux strates textuelles que nous avons pu observer, par exemple, à travers *Windows on the world* où plusieurs niveaux d'enchâssement peuvent être observés : récit, récit biblique, la chanson, la photo, poème.

Deuxième jeu : le roman s'affranchit des tutelles génériques, aspire régulièrement les autres catégories littéraires, entre en hybridation. Un romanesque de seconde main emprunte à l'essai sa puissance de méditation et son suivi des intimités cérébrales ; à la poésie, son aise lyrique et son aisance ludique ; au théâtre, ce qu'il donne à entendre et ce qui lève entre les mots ; à l'autobiographie, ses lignes de flottement entre le vivre et l'écrire. Le romanesque (...) tout lui fait style (...) tout lui est matière (...) devenir romanesque en s'abjurant comme romans.

---

<sup>73</sup> Ibid., pp. 103-104.

Le deuxième jeu, quant à lui, concerne la notion de genre elle-même, en incluant en lui les différentes catégories littéraires, le roman devient un carrefour où peuvent se croiser poésie, théâtre, essai, autobiographie, etc. mais il ne se contente pas des les intégrer dans sa structure car il emprunte ce qui caractérise chacun d'eux, le réactualise, le réinvestit afin de répondre à ces propres aspirations. Le roman devient, dès lors, hybride. D'ailleurs, il est de plus en plus rare, dans la littérature française contemporaine, de trouver l'appellation « roman » inscrite sur sa couverture.

Un troisième jeu vient s'inscrire dans le tableau que nous dressons des spécificités scripturales du roman postmoderne et que Blanckeman définit comme suit :

Troisième jeu : le roman se réinvente comme mémoire littéraire. Il pose à un très haut degré la question de ses appartenances à la communauté des textes, et conçoit sa contemporanéité comme une sorte de rétroaction critique (...) il arrange son propre amont, par amalgame, par interprétation (références littéraires rendues au travail du sens), par prospection (mise en regard d'une psyché particulière et de figures imaginaires types)

A travers le troisième jeu, encore une fois, est citée cette notion d'héritage précédemment étudiée, définissant le roman comme « mémoire littéraire » : tout en interrogeant ses origines, il lie son passé à son présent puisque le premier l'aide à se rapprocher, à comprendre le second. Cela se traduit dans le matériau romanesque par la présence massive de l'intertextualité.

Quatrième jeu : le récit de fiction simule la scène de création littéraire et en multiplie les versions symboliques. Parce qu'il n'est plus d'origine certifiée à partir de laquelle se déploierait la littérature (...) qu'elles soient classiques (système des influences), modernes (la dynamique de la rupture) ou post-modernes (le zapping de références). Le texte devient littéraire en filant une texture d'échos altérés et en jouant à sa mesure l'histoire des lettres, sur le mode de l'emphase lyrique ou du vertige spéculaire, du dépassement épique ou de la dérision cocasse.<sup>74</sup>

Le dernier jeu, proposé par Blanckeman, regroupe les précédents car en même temps qu'il s'écrit, le roman postmoderne s'interroge sur sa propre fabrication et ses mécanismes, à travers ce que l'on a précédemment nommé zapping romanesque, passer d'une sphère textuelle à une autre, mais aussi l'intertextualité et la métatextualité. Cette dernière permet au texte de se commenter en même temps qu'il s'écrit.

Cette étude a permis d'étudier la notion d'imaginaire de la bibliothèque, qui souligne le caractère éclectique de l'intertextualité au sein au sein de *Windows on the world*.

---

<sup>74</sup> Ibid., pp. 106-107.

## 2.1. L'imaginaire de la bibliothèque : réseaux intertextuels

L'intertextualité est un concept moderne qui caractérise une nouvelle vision portée sur l'écriture littéraire. Ce qui intéressait les critiques classiques, s'était de voir le système de sources et d'influences afin de trouver la filiation d'un texte ; nous parlons ici du problème d'authenticité, c'est-à-dire si un écrivain (A) avait influencé un écrivain (B), l'authenticité est donnée à l'écrivain (A) : Dans ce cas de figure et selon la vision classique, le fait qu'un écrivain s'inspire d'un autre écrivain est appelé « plagiat ».

Les critiques modernes mettent de côté le « génie créateur », nous ne parlons plus de plagiat puisqu'il y a « des » sujets existants et que nous écrivons consciemment ou inconsciemment des textes déjà existants. Dès lors la notion d'auteur n'existe plus car il y a un seul auteur, qui est le collectif, et c'est le phénomène de l'intertextualité qui est mis en avant.

« La notion d'intertextualité (...) Si elle apparaît comme essentiellement moderne, elle recouvre pourtant des pratiques d'écritures aussi anciennes que fondamentales : Nul texte ne peut s'écrire indépendamment de ce qui a été déjà écrit et il porte, de manière plus au moins visible, la trace et la mémoire d'un héritage et de la tradition. L'intertextualité serait alors, peut être simplement et banalement, le fait que toute écriture se situe toujours parmi les œuvres qui la précèdent et qu'il n'est jamais possible de faire table rase de la littérature »<sup>75</sup>

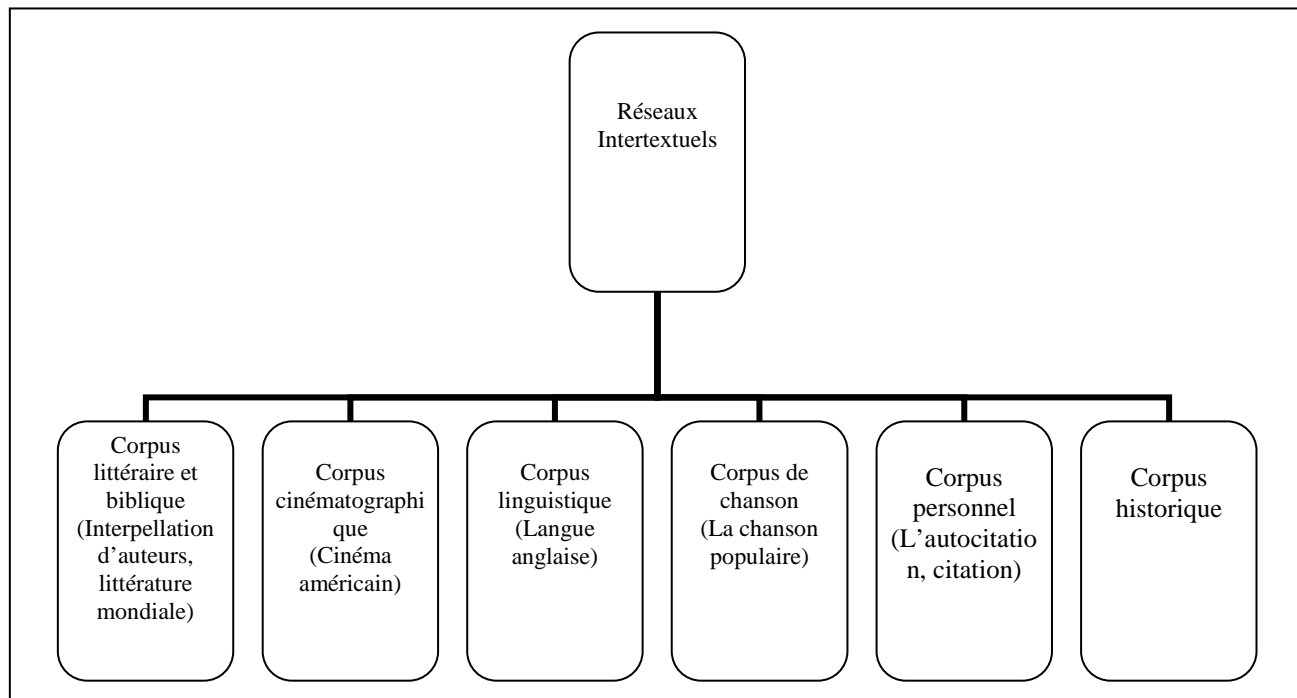
Cette citation présente l'intertextualité comme un élément important de la littérature, qui a été une pratique avant même d'être définie. La modernité met de côté la notion d'auteur, mettant en avant celle du collectif. Qu'en est-il de la postmodernité ? Cette dernière, définie plus haut, s'attache à réhabiliter le sujet au statut et à la place qui lui sont dus. L'intertextualité reste au cœur de cette entreprise parce qu'elle devient pour lui un outil pour faire entendre ses « voix » à travers ce collectif.

Le souci de l'écrivain postmoderne est comment convoquer les différents discours/textes au sein du sien et les réactualiser à ses propres aspirations littéraires ? Dans *Windows on the world*, Frédéric Beigbeder crée un réseau intertextuel qui ne se limite pas à la

---

<sup>75</sup> Nathalie PIEGAY-GROS, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Ed. Dunod, 1996, p. 7.

seule convocation de textes mais aussi de discours de personnages historiques, de témoignages, etc. quel en est la fonction ?



Le schéma, ci-dessus, synthétise les réseaux intertextuels de *Windows on the world*, pour chaque réseau sont proposés des extraits qui ont permis de déceler et de comprendre le fonctionnement de la notion d'intertextualité dans un roman postmoderne. Pour commencer, nous allons procéder au classement des extraits/réseaux intertextuels auxquels ils appartiennent.

L'intertextualité	Extraits
<p><b>Corpus littéraire : littérature mondiale.</b></p>	<p><b>Extrait 1</b></p> <p>Simplement la joie de se savoir capable de se hisser plus haut que n'importe quel arbre et :</p> <p><i>« Nuages je suis monté au milieu de vous pour me rendre aux continents lointains et descendre avec vous, en pluies précises, Souffles du vent j'ai soufflé en même temps que vous, Et vous, vagues, semblablement j'ai caressé avec vos doigts liquides les rives les plus reculées, J'ai parcouru la route que parcourent toutes les rivières, tous les canaux du globe, Je me suis tenu debout au promontoire des péninsules et depuis les hautes tables rocheuses j'ai crié : Salut au monde ! Les cités où pénètrent la lumière, la chaleur, j'y pénètre moi aussi, Les îles que relie les oiseaux sur leurs ailes, j'y vole moi aussi. Mon salut à vous tous au nom de l'Amérique, Voici mon signal, ma main perpendiculairement dressée, Visible à jamais après moi Par toutes les demeures, les maisons où habite l'homme ». (WOTW, p. 27)</i></p>
	<p><b>Extrait 2</b></p> <p>J'ai recopié dans un guide touristique une citation de Kafka : « Le pont de Brooklyn pendait comme une petite chose grêle au-dessus de la Rivière de l'Est et frémissait quand on fermait les yeux. Il semblait complètement vide, l'eau inanimée s'allongeait au-dessous de lui pareille à un ruban lisse. » Étonnant comme il décrit bien ce qu'il n'a jamais vu. (WOTW, p.46)</p>
	<p><b>Extrait 3</b></p> <p>C'est le Manhattan dans lequel Salinger a écrit L'Attrape-Cœur (1951), le Grand Meaulnes américain, dont l'action se déroule en 1949. Savez-vous d'où vient le titre original du roman : The Catcher in the Rye ? Il vient d'un vers de Robert Burns : « Si un corps rencontre un corps qui vient à travers les seigles. » Holden Caulfield (le narrateur) a mal entendu le poème : il croit qu'il dit « si un cœur rencontre un cœur ». Il se définit comme «l'attrapeur dans le seigle». C'est le métier qu'il aimerait faire dans la vie. Page 208, il explique sa vocation à sa petite sœur, Phoebe. Il s'imagine en train de courir dans un champ de seigle pour essayer de sauver des milliers de petits mômes. Ce serait, pour lui, la profession idéale sur terre. Gambader dans un champ de seigle pour attraper des hordes d'enfants qui courent au bord d'une falaise, des grappes de cœurs innocents qui se précipitent dans le vide. Dans le vent s'envoleraient leurs rires inconscients. Courir dans le seigle avec le soleil. « Tout le monde sait que les enfants qui jouent / Ont besoin de soleil pour grandir » (The Windows of the World). Le plus beau destin possible : les attraper avant qu'ils ne tombent. Moi aussi je voudrais être l'attrapeur à travers les fenêtres. The Catcher in the Windows.</p>

	<p><b>Extrait 4</b></p> <p>Extrait d'À Rebours de Huysmans : «C'était le grand baigne de l'Amérique transporté sur notre continent ; c'était enfin, l'immense, la profonde, l'incommensurable goujaterie du financier et du parvenu, rayonnant, tel qu'un abject soleil, sur la ville idolâtre qui éjaculait, à plat ventre, d'impurs cantiques devant le tabernacle impie des banques ! Eh ! croule donc, société ! meurs donc, vieux monde ! s'écria Des Esseintes, indigné par l'ignominie du spectacle qu'il évoquait... » Je le savais ! Le vrai coupable de l'attentat n'est pas Oussama Ben Laden mais ce fieffé Des Esseintes. Je me doutais bien que ce dandy décadent adoptait un comportement un peu louche. (WOTW, p. 81)</p>
<p><b>Corpus littéraire : interpellation d'auteurs</b></p>	<p><b>Extrait 5</b></p> <p>Non, monsieur Faulkner, il n'y a pas que des attardés mentaux alcooliques et violents dans le sud des États-Unis. (WOTW, p. 24)</p>
<p><b>Corpus historique : histoire moderne et contemporaine.</b></p>	<p><b>Extrait 6</b></p> <p>Je leur raconte qu'en 1974, un funambule français nommé Philippe Petit a illégalement tendu un câble entre les deux tours à cette hauteur et marché dessus, malgré le vent, le froid, le vertige. Les petits me demandent : « C'est quoi un Français ? » Je leur apprends que la France est un petit pays d'Europe qui a aidé l'Amérique à se libérer du joug des Anglais entre 1776 et 1783, et que, pour les remercier, nos soldats les ont délivrés des nazis en 1944. (Je simplifie un peu pour raisons pédagogiques.) — Vous voyez la statue de la Liberté, là-bas ? C'est un cadeau de la France à l'Amérique. Un peu kitsch mais bon, c'est l'intention qui compte. Mes garçons s'en foutent même s'ils apprécient les « french fries » et les « french toasts ». En ce qui me concerne, je préfère les «french kiss» et les «french rubbers». Et French Connection, avec la poursuite de bagnoles sous le métro aérien ! (WOTW, pp. 24-25)</p> <p><b>Extrait 7</b></p> <p><b>10 h 10</b> Le Windows of the World était une chambre à gaz de luxe. Ses clients ont été gazés, puis brûlés et réduits en cendres comme à Auschwitz. Ils méritent le même devoir de mémoire. (page coupée) (WOTW, p. 336)</p> <p><b>Extrait 8</b></p> <p><b>10 h 11</b> MORT DE DAVID YORSTON (1994-2001) <i>Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change</i> » STÉPHANE MALLARMÉ, « Le Tombeau d'Edgar Poe » (WOTW, p. 337)</p>

<p><b>Corpus personnelle (l'autocitation)</b></p>	<p><b>Extrait 9</b></p> <p>Dans 99 francs paru en août 2000, je filais une métaphore pour décrire la révolution entriste : « On ne peut pas détourner un avion sans monter dedans. » Octave Parango était persuadé qu'il pourrait changer les choses de l'intérieur. Puis, à la fin du roman, il s'apercevait qu'il n'y avait personne pour piloter l'avion. Nommé patron de son agence, il découvrait qu'il ne pouvait pas révolutionner un système autonome, une organisation qui n'a ni chef, ni direction, ni sens. La société capitaliste publicitaire triomphante et mondialisée? Une machine avide qui tourne à vide. (La métaphore de l'avion sans pilote était empruntée à un film comique américain : Y a-t-il un pilote dans l'avion ?) <i>Le 11 septembre 2001, cette image m'est apparue dans toute son atroce signification. Il faut bien monter dans l'avion pour le détourner.</i> (WOTW, p. 254)</p>
<p><b>Corpus cinématographique</b></p>	<p><b>Extrait 10 et 11</b></p> <p>La nuit, la tour me fait penser au monolithe de 2001, l'odyssée de l'espace : ce rectangle noir et vertical censé symboliser l'éternité. (WOTW, p. 42.)</p> <p>Des draps doux et chers, du PQ doux et cher, des rideaux à fleurs doux et chers, et des appareils électroménagers qui font baver ma femme aux cheveux laqués ! Le bonheur américain : American Beauty. Par moments, j'ai l'impression d'être Lester Burnham, le héros de ce film. (WOTW, p.54)</p>

Nous pouvons observer que la multitude de textes convoqués à l'intérieur de *Windows on the world*, leur identification ne s'arrête plus au simple repérage de codes typographiques qui sont propres à la citation, par exemple, tel que les guillemets. Ces textes font partis du corps du roman, induisant un éclatement intertextuel dont résulte un discours parodique (cf. extraits et 3).

La notion d'intertextualité est représentée par cette « réécriture » qui renvoie à l'éternelle reprise ou actualisation de textes, de thèmes, de sujets déjà existants et qui se fait explicitement ou implicitement, peut paraître « in praesentia » : c'est à dire visible, explicite dans le texte, c'est le cas, de la citation identifiable sur le plan topographique comme les guillemets, les deux points et l'italique. Dans l'extrait 1, à titre d'exemple, qui est poème de Whitman dont le titre est *Salut au monde*.

Elle peut paraître aussi « in absentia » : c'est-à-dire une reprise implicite pouvant être identifiée à travers des repères, des indices que l'auteur du texte laisse à l'intérieur de celui-ci. La première des choses à observer dans ces extraits est que « le sujet d'énonciation » est impliqué. C'est grâce à la culture du lecteur que se construit le processus d'intertextualité, à partir de ses lectures antérieures va se construire un « réseau » face à une profusion d'intertextes.

Intertextes qui peuvent se lire aussi sous forme d'annexes intertextuels insérés et faisant parti de la structure narrative du texte. En guise d'illustration, observons l'extrait 3 où pas moins de quatre textes différents sont cités : *L'attrape-cœur* de Salinger, *Le grand Meaulnes* d'Allain Fournier, un vers du poète écossais Robert Burns, le narrateur-personnage Frédéric Beigbeder lui-même citant le vers de Burns récité de travers par le narrateur de *L'attrape-cœur*, le narrateur avance comme preuve la page dont est tirée son affirmation. Nous soulignons le fait que Beigbeder résume, en partie, l'histoire du roman de Salinger. Nous retrouvons aussi la traduction de la chanson *Windows on the world*.

La citation classique peut avoir une fonction d'autorité ou d'ornement. Cette fonction d'autorité, lui permet d'être une preuve pour appuyer les dires de l'auteur donnant à son discours une authenticité parfois essentielle face au lecteur, mais elle peut aussi n'avoir qu'une fonction d'ornement qui contribue à la poésie du texte.

Dans *Windows on the world* nous avons pu observer que le narrateur-personnage Carthew Yorston, dans l'extrait 2, introduit sa citation de Kafka par « j'ai recopié dans un guide touristique cette citation de Kafka ». Aussi, en citant Huysmans commente « Je le savais ! Le vrai coupable de l'attentat n'est pas Oussama Ben Laden mais ce fieffé Des Esseintes. Je me doutais bien que ce dandy décadent adoptait un comportement un peu louche » (cf. extrait 5) et finalement, le narrateur Beigbeder interpelle Faulkner (cf. extrait 5).

Dès lors, l'ornement et autorité laissent place à la dérision dans un but de dédramatisation, après avoir replacé ces passages au sein du roman le constat est le suivant : leur insertion est souvent suivie ou précédée de faits réels renvoyant aux événements du 11 septembre 2001.



Cela dit, à côté de cette dédramatisation vient s'inscrire un autre discours, celui qui veut essayer de corriger des erreurs d'appréciations historiques ou littéraires ou tout simplement remettre au bout du jour une Histoire méconnue pour effacer les malentendus du passé. (cf. extrait 6, 7 et 8).

## 2.2. Topographie : Une esthétique minimaliste

Dans l'étude qui suit nous avons abordé la question de la structure du récit, sa topographie. Tout au long de notre lecture de *Windows on the world*, certains éléments structuraux du texte sont repérables par le lecteur à travers une disposition particulière.

Cette disposition rappelle en littérature, l'écriture minimaliste qui prône: « une éthique de la forme (...) recherche d'un récit neutre (...) Une volonté de restituer à l'identique une réalité qui, faute de se pouvoir saisir par sa tonalité, se pense avant tout comme son propre manque. »<sup>76</sup>. Quelles en sont les caractéristiques ?

Cet éclatement des repères de la personne se projette parfois dans la dispersion des coordonnées spatio-temporelles de la fiction (...) en lesquels le sujet contemporain se cherche et se découvre en mouvement perpétuel (...) De perceptions déphasées en expériences parallèles, de mémoires effacées en rêveries surnuméraires, les récits embrouillent leurs mesures calendaires. Le roman du moindre trait exprime des instantanés et des blancs, des situations pleines et des périodes creuses. En mêlant le dire (la part narrée de l'histoire) et le taire (la face occulte de la fiction), en créant deux régimes d'intensité antinomique (une présence qui se découpe, une absence qui se remarque).<sup>77</sup>

Il a été souligné, précédemment, que le sujet contemporain se caractérise par sa perte de foi envers le monde qui l'entoure, entraînant une perte de repères, un désenchantement. Cela se traduit dans *Windows on the world* par :

1. « dispersion des coordonnées spatio-temporelles » : faire se dérouler le roman de 8h30 jusqu'à 10h29 n'est qu'un leurre pour instaurer une fausse linéarité. Ce laps de temps embrasse deux univers spatio-temporels différents, celui du narrateur/personnage Frédéric Beigbeder à Paris (puis New York), entre 2002 et 2003. Aussi, celui du Narrateur/personnage Carthew Yorston à New York, le 11 septembre 2001.
2. Expression d'instantanées : un enchevêtrement des repères calendaires où l'on a plusieurs événements qui se produisent dans une seule seconde (nous avons souligné précédemment qu'un chapitre est égal à une seconde).

---

<sup>76</sup> Bruno Blanckman, Ibid, pp. 66-67.

<sup>77</sup> Ibid, pp. 70-71.

3. Blancs : nous avons observé que l'accélération du rythme du récit a pour conséquence d'occulter des passages, événements, secondes observables sous forme d'ellipses. Tout au long du roman nous retrouvons des expressions telles que (page coupée), (paragraphe coupé). Le narrateur pousse même le jeu jusqu'à laisser des blancs, des espaces vides pour certaines secondes.

Le roman de Beigbeder semble viser à travers ces découpages « Le moins (écrire par soustraction de mots) vise le plus (représenter par allusion) »<sup>78</sup>, à titre d'exemple, observons l'extrait suivant « **10 h 11 MORT DE DAVID YORSTON (1994-2001) *Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change*** » STÉPHANE MALLARMÉ, « Le Tombeau d'Edgar Poe » [blanc] » (WOTW, p. 337). Au lieu de décrire la mort de Yorston le narrateur Frédéric Beigbeder cite ce vers de Mallarmé suivi d'un blanc.

Lors du décès d'Edgar Allan Poe, les américains ont voulu dresser un bloc de basalte non sculpté, Mallarmé, dès lors a voulu pallier à ce manque de reconnaissance, selon lui, dû à l'incompréhension dont l'auteur était victime. Il traite ainsi d'un thème récurrent au XIX<sup>e</sup> siècle, celui du poète incompris de ses contemporains, Mallarmé rapprochant sa situation de celle d'Edgar Allan Poe.

Ce vers devient, lui-même, une métaphore qui renvoie à une situation qu'il choisit de ne pas d'écrire mais d'en parler par allusion : Beigbeder étant le poète incompris par ses contemporains, réalité qu'il souligne à maintes reprises dans son texte. Carthou Yorston, quand à lui, est celui dont on ne reconnaît pas la valeur de son vivant et seule sa mort lui permettrait d'entrer dans la prospérité.

La fonction du blanc est de mobiliser à travers l'allusion l'imaginaire de la bibliothèque du lecteur et c'est le caractère poétique du vers qui tisse un réseau de signification auquel ce même lecteur est invité à y participer.

Les jeux typographiques vont jusqu'à représenter des paragraphes écrits sous formes des deux tours du World Trade Center à la fin du roman.

---

<sup>78</sup> Bruno Blanckman, *Ibid*, p. 35.

### 2.3. Jeux humoristiques : l'ironie narrative

Avant d'aborder la notion d'ironie et son usage dans la postmodernité, il est nécessaire de la définir et de dresser un bref historique de celle-ci, cela nous a permis de trouver un fil conducteur qui nous a permis de comprendre son évolution et son usage actuel.

Le mot ironie en grec « airon » désigne un questionnement et suppose l'existence d'un questionné, un interlocuteur, l'airon représente, ici, un agent plutôt qu'une action. Dans le théâtre comique d'Aristophane apparaît un personnage : Hypocritos, ce dernier, lie le concept à une connotation négative.

Étant d'origine philosophique (l'ironie « socratique »), comme « circonlocution du sérieux » (Jankélévitch), l'ironie est devenue une figure fondamentale de la rhétorique classique, au même titre que la métaphore, la synecdoque et la métonymie. L'ironie « romantique » élargit le sens de la notion pour devenir la figure du moi idéaliste et nihiliste qui est lui-même sa propre fin esthétique. L'ironie moderne, quant à elle, se rapporte à une sorte de « fiction » quel que soit son genre, théâtral ou romanesque. On la considère comme un fait d'énonciation qui instaure une distance entre l'énonciation et l'énoncé, entre les partenaires masqués de l'énonciation.<sup>79</sup>

Cette citation résume les étapes d'évolution de la notion : l'ironie classique, romantique et moderne. Pour commencer, l'ironie socratique cherche à enseigner une vérité et se donne, ainsi, un but pédagogique. Elle se traduit par la dénonciation de valeurs fausses et par l'affirmation d'autres. Elle consiste à feindre ne pas savoir pour mettre à l'épreuve son adversaire pour que finalement « la question répétée «dévore la réponse»<sup>80</sup>, c'est-à-dire détruit son argumentation en mettant à jour ses contradictions internes.

L'ironie romantique, quant à elle, marque le passage d'une ironie rhétorique vers « une ironie existentielle, qui structure le monde, et le domaine esthétique (...) Le roman comme l'instrument d'un comique moderne pour saisir son époque »<sup>81</sup>

Ce sont les Allemands, à leur tête Von Schlegel, qui les premiers ont parlé de l'ironie comme vision du monde, elle n'est plus intentionnelle puisque faisant partie de celui-ci. Elle consistera, par la suite, en une attitude critique face au réel.

---

<sup>79</sup> "L'ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique", Actualités de Fabula, lundi 9 février 2004, URL : <http://www.fabula.org/actualites/article7512.php>

<sup>80</sup> Kierkegaard, *Le concept d'ironie*, cité dans : Camillia Larouche-Tanguay et Lionel Ponton, « Hegel et Kierkegaard : l'ironie comme thème philosophique », Laval théologique et philosophique, n°39, octobre 1983.

<sup>81</sup> «Ironie et fiction : l'exemple de Stendhal », URL : <http://w3.u-grenoble3.fr/stendhalia/degandt.htm>

Si l'ironie socratique se traduit par la dénonciation de valeurs fausses et par l'affirmation d'autres, celle des romantiques s'arrête à la première. Leur questionnement reste sans réponse et n'offre pas d'issue.

L'ironie romantique Allemande ne se contente pas de n'être qu'un propos mais elle s'assimile à toute l'œuvre et s'actualise, par exemple, à travers certaines techniques telles que la parabase.

La notion de parabase, est une particularité du théâtre grec, elle désigne une figure de style qui était utilisée par Aristophane, une digression par laquelle l'auteur faisait connaître ses intentions aux spectateurs. Au sein de la tragédie antique représentée par la prise de parole du coryphée (chef des chœurs) et dont le sujet n'a rien avoir avec l'intrigue, mais pouvant porter sur l'actualité politique, la religion ou même des remarques personnelles de l'auteur. Le coryphée par le biais de flèches oratoires dont les cibles peuvent être les dramaturges morts ou vivants et même le lecteur est appelé à s'impliquer.

Cette figure de style ne reste pas sans nous rappeler les narrateurs-personnages de *Windows on the world* Frédéric Beigbeder et Carthew Yorston qui sont en quelque sorte les coryphées des deux macro-récits dont ils prennent en charge la narration, et leurs différentes interventions directes qui peuvent être observées. A titre d'exemple, l'extrait qui suit illustre une parabase, Frédéric Beigbeder qui s'adresse aux musulmans :

Je tiens à présenter par avance mes excuses aux autorités musulmanes pour la blague qui précède. Je sais très bien que le ramadan autorise à manger le soir. Soyez magnanimes. Pas besoin de fatwa : je suis déjà suffisamment connu. J'ai eu une année 2002 assez compliquée. Je me suis beaucoup amusé et pas mal ridiculisé. N'en rajoutons pas en 2003, si vous voulez bien. (WOTW, p.42)

Qu'en est-il de l'ironie contemporaine, de l'ironie postmoderne ?

L'ironie assure (...) dans le roman actuel, une fonction pleinement créative, tout à la fois ludique, parodique et porteuse de dérision. Ludique, elle permet de disjoindre les synchronies élémentaires de la fiction, énoncer des faits et produire des sèmes par exemple. Ce jeu par flottement suspend les automatismes, les processus de signification systématiques, les fourriers de lieu commun, les agents de pensée plate.

Parodique, l'ironie donne à lire en filigrane de la narration des modèles influents et des patrons anciens, des schèmes génériques et des échos intertextuels, un héritage conséquent et sa dépense légère (...) il s'inscrit au plus près du malaise, dans un système en vertige qui le met en danger -l'aspiration par le vide- mais incite au dynamisme -le bouger narratif, la lucidité critique.

Porteuse de dérision, l'ironie frappe les figures existentielles, les énoncés psychologiques, les registres de pensée que le récit accrédite (...) une esthétique de la désinvolture que cultivent plusieurs récits,

quand ils représentent le monde actuel et le sujet humain avec un art du détachement sciemment calculé (...) une ironie à fonction corrosive déjouer le convenu) et attractive (susciter une réflexion plus aiguë sur l'humanité civile).

L'ironie fonctionne comme principe de disjonction : elle empêche la fixation du personnage en figure, renvoyant l'identité représentée à ses incertitudes et la personnalité à ses irrésolutions.<sup>82</sup>

Lire l'ironie dans le roman contemporain dérouté, en quelque sorte le lecteur ne sachant si l'énoncé est à prendre au sérieux ou pas. Phénomène littéraire qui à travers l'écriture romanesque offre une relecture critique du monde et de la littérature. Observons l'extrait suivant, de *Windows on the world* afin d'illustrer ces dires.

Dans ce bâtiment carré, les membres du Conseil de sécurité sont réunis aujourd'hui pour voter une résolution sur la guerre en Irak. Hier soir, dans une conférence de presse, le Président Bush a dit une chose assez belle : - Depuis le Onze Septembre, notre pays est un champ de bataille. (« Our home is a battlefield. »)

LE BIEN TRIOMPHE DU MAL. [Photographie] (WOTW, pp. 302-303)

La phrase « Dans ce bâtiment carré, les membres du Conseil de sécurité sont réunis aujourd'hui pour voter une résolution sur la guerre en Irak. » est ironique, soulignant le mot résolution, vu qu'en mars 2003 l'Irak fût envahi par les troupes américaines et cela sans l'aval de l'ONU et malgré l'opposition de pays tels que la France, l'Allemagne, la Russie et la Chine. Organisation (l'ONU) que Beigbeder qualifie lui même comme étant « la vrai responsable des guerres, des injustices, des déséquilibres, c'est elle ! » (WOTW, p. 301).

L'ironie dans le deuxième énoncé « le Président Bush a dit une chose assez belle : notre pays est un champ de bataille », la aussi Beigbeder joue avec le lecteur et mobilise ses compétences et ses connaissances en histoire contemporaine : le lecteur sait que la crédibilité du président américain est constamment remise en question.

Observons les extraits suivants :

Ce que nous savons aujourd'hui conduit à chercher des prémonitions partout; exercice stupide qui confère à n'importe quelle critique gastronomique de l'an 2000 un caractère prophétique. Si nous décortiquons cette dernière chronique mot à mot, le texte devient du Nostradamus. « De l'autre côté des Fenêtres » ? Un avion va arriver. « Vue imprenable»? Au contraire, très prenable. «La cave est également bien fournie»? Bien sûr, 600000 tonnes de gravats y seront bientôt disponibles. « Le sommelier va aiguiller votre choix » ? Tel un aiguilleur du ciel. «Côtelettes braisées»? Bientôt à 1500 degrés. «Homard du Maine»? Vous voulez dire Omar le mollah? Ce n'est pas drôle, je sais, on ne badine pas avec la mort. Pardonnez-moi ce réflexe d'autodéfense : je rédige ces blagues en haut d'une tour parisienne, en feuilletant des pages et des pages de visites guidées d'un endroit jumeau qui n'existe plus. (WOTW, pp. 50-51)

---

<sup>82</sup> Bruno BLANCKEMAN, Ibid, p. 62, 63, 70.

Nous observons que l'ironie est poussée jusqu'à l'autodérision et la dédramatisation des propos des narrateurs de *Windows on the world* où peut se lire aussi des expressions telles que : « Pour vous faire une idée de la taille du World Trade Center, eh bien vous empilez deux tours Montparnasse. (WOTW, p. 43). Où encore « Conclusion : les Twin Towers étaient bâties pour résister au choc d'un avion sans carburant. » (WOTW, p. 50). Un humour utilisé comme moyen pour casser le ton sérieux que pourrait transparaître à travers ce texte, puis, atténuer, dédramatiser les violences du monde et des sociétés contemporaines. Choix dont le narrateur Beigbeder, lui-même, souligne « Pardonnez cet accès d'humour noir : bouclier fugace contre l'atrocité. » (WOTW, p. 80).

Il existe une autre forme d'intertextualité : la parodie, que nous proposons d'analyser. Dans l'ouvrage *Précis de Français* la parodie est définie comme suit : « Genre comique consistant à imiter des œuvres ou des discours sérieux auxquels on reconnaît généralement autorité morale ou valeur de modèles, pour les tourner au ridicule », une réécriture d'œuvres reconnues dans un but sarcastique et ludique.

Comme nous pouvons l'observer à travers l'extrait suivant, parodie du texte « J'accuse » de le l'écrivain Emile Zola par le narrateur/personnage Frédéric Beigbeder.

Je m'accuse de complaisance dans le narcissisme. (...)  
Je m'accuse d'être allé sur Canal + pour me venger de ne pas être une star.  
Je m'accuse de paresse orgueilleuse.  
Je m'accuse d'écrire des autobiographies pudiques. (...)  
Je m'accuse de sombrer dans la facilité à 9 h 36.  
Je m'accuse de ne pas être capable de beaucoup mieux que la facilité. (...)  
Je m'accuse de ne rien faire pour changer ce qui ne va pas chez moi.  
Je m'accuse d'adorer tout ce que je critique, en particulier l'argent et la notoriété. (...)  
Je m'accuse d'autosatisfaction déguisée en autodénigrement. (...)  
Je m'accuse d'imputer à ma génération des défauts qui me sont propres. (...)  
Je m'accuse de chercher la femme parfaite tout en sachant que la perfection n'existe pas, ceci afin de n'être jamais satisfait et de pouvoir me vautrer dans une confortable plainte geignarde. (...)  
Je m'accuse de me foutre de tout sauf de moi. (...)  
Je m'accuse de n'avoir rien de commun avec la ville de New York si ce n'est l'individualisme et la mégalomanie. (...)  
Je m'accuse de laver mon linge sale en public depuis 1990.  
Je m'accuse de ne laisser derrière moi qu'un champ de ruines.  
Je m'accuse d'être attiré par les ruines parce que « Qui se ressemble s'assemble ».  
Et maintenant, le verdict : Je me condamne à la solitude à perpétuité. (WOTW, p. 255)

Cette parodie, souligne encore une fois cette quête de donner à voir le monde mais en le déclarant à la légère.

Le narrateur-personnage se compare au Narcisse postmoderne qui ne semble avoir d'autre but que de contempler son vide intérieur, et le monde qu'il laisse paraître à travers cette parodie est en rapport avec la vie de Frédéric Beigbeder l'écrivain (à titre d'exemple, celui-ci a réellement travaillé sur la chaîne Canal +). Est souligné ici, le phénomène du narrateur clone de l'auteur. Avec cette image de l'écrivain/narrateur qui ne prend pas son acte d'écriture au sérieux, tout est objet à dérision ou autodérision, l'écriture n'étant plus porteuse de sens.

Puis, en parallèle de ce monde intérieur est dessinée une société à l'image de la société dans laquelle vit ce Narcisse, individualiste et mégalomane.

Cette parodie peut être considérée comme une parabase réactualisée et à travers laquelle nous sont livrés sous forme de remarques personnelles du narrateur, une digression qui révèle, entre autres, ses intentions aux lecteurs introduites par l'énoncé « je m'accuse ».



## **Conclusion partielle**

Dans ce second chapitre nous avons pu définir la notion de postmodernité en mettant en place un survol des définitions que certains théoriciens ont proposé. L'enjeu de l'écriture est de réfléchir sur le devenir des sociétés contemporaines par le biais d'une esthétique postmoderne. Servis sous l'égide de jeux scripturaux et thématiques.

Cette étude nous a permis aussi de questionner la notion de postmodernité que nous avons pu inscrire dans un processus de continuité. Ainsi que d'analyser les aspects scripturaux, discursifs et thématiques qui introduisent l'étude des strates textuelles et génériques observer dans le corpus.

## **IV. Troisième partie**

### **L'étude transgénérique**

## Introduction

A côté de tous ces jeux que nous avons pu observer dans le roman de Beigbeder, dans le chapitre qui suit, intitulé écriture transgénérique, c'est la question du genre qui est posée. Entre l'autobiographie, l'essai et le métatextualité, comment le roman, celui de Frédéric Beigbeder se construit-il ?

Le roman postmoderne afin de traduire son temps use, aussi, de catégories qu'il puise au-delà du romanesque telles que l'essai, le journalistique, le reportage, etc. est-ce cela est une autre manière de textualiser la postmodernité, de traduire l'état de désenchantement du monde, de signifier du retour du sujet, du récit, etc.

Notre étude, donc, se focalise sur les strates textuelles et génériques qui régissent la structure de *Windows on the world*.

## 1. La stratification du texte

L'étude qui suit, aborde la question des strates textuelles que nous avons pu observer dans *Windows on the world* : récit biblique, la chanson, la photo, poème. Toute fois, nous nous sommes focalisés sur deux d'entre elles : photographie et chanson. Afin de s'interroger sur leurs fonctions dans l'espace romanesque et sur la notion même de récit.

Le roman invente alors des univers qui évoluent en dissidence du nôtre. Proposant des histoires qui défient l'imaginaire, composant des récits qui délient les pratiques narratives, recourant à différentes associations qui heurtent la logique, l'écrivain se veut un agitateur des extrêmes (...) un réseau de procédures formelles (enchâssement de plusieurs degrés de fiction, percussion de *multiples* registres, entrelacs de différentes strates narratives) (...) porté par l'horreur de la fin.<sup>83</sup>

Prenant appui sur la citation de Blanckeman, il peut être observé que les différentes associations, collages d'éléments hétérogènes, au sein de *Windows on the world* créent des strates narratives qui permettent aux deux narrateurs/personnages de la fiction d'appréhender les événements qu'ils vivent.

L'une des formes de l'intertextualité que nous retrouvons dans notre corpus, « le collage » qui est une technique que la littérature a emprunté à la peinture. Nous proposons, pour commencer, une définition du collage en peinture, puis, en littérature, pour finalement faire la jonction entre les deux, dans le but de dégager les principales caractéristiques de cette technique.

Dans *Connaissance de la Peinture*. Le collage est défini comme étant un « Procédé consistant à coller et à assembler sur un support des fragments de matériaux hétérogènes et en particulier des papiers découpés (dans ce cas, on dit plutôt papiers collés). Ces différents matériaux peuvent ou non voisiner avec la matière Picturale à l'intérieur d'une même composition »<sup>84</sup>.

Le collage est donc une technique artistique et les éléments hétérogènes qui peuvent être assemblés sur le support peint ou pas peuvent être : toile, bois, carton, papier journal, photographies, petits objets, etc.

---

<sup>83</sup> Bruno Blanckeman, *ibid.*, pp. 54-55.

<sup>84</sup> *Connaissances de la peinture*, Paris, Ed. Larousse, 2001, p. 98.

En littérature, Alain Duchesne et Thierry Le Guay auteurs de *Petite fabrique de littérature* nous proposent une description de ce procédé qui consiste à :

« Juxtaposer (sans les modifier autrement) des morceaux qui proviennent de différents types de textes : livres, journaux, magazines, annuaires, catalogues, prospectus etc.  
Dans bien des cas, le collage fait simplement office de citation : Plutôt que de rapporter le contenu d'un article de journal, on reproduit la coupure dans le livre.  
(...) En pratiquant le collage la littérature contemporaine revendique une intertextualité (tout texte qui se fait, « dialogue » avec d'autres textes déjà écrits, antérieurs ou contemporains), mais une intertextualité prise au sens le plus strict, puisque ici, les textes convoqués conservent leur aspect premier »<sup>85</sup>

Nous observons que le collage littéraire est proche du collage en peinture : il s'agit toujours de juxtaposer des éléments hétérogènes sur un support. En littérature, les éléments ou matériaux utilisés sont des textes (journaux, magazines, livres etc.) cela peut être possible dans le collage en peinture. C'est le support qui change, ce procédé n'est plus appliqué sur un tableau de peinture mais à l'intérieur d'un texte littéraire.

Les auteurs de cet extrait avancent le fait que le collage dans la littérature contemporaine est comme une « revendication d'une intertextualité » mettant en avant la notion de « dialogue » entre les textes.

Le texte du collage représente un matériau hétérogène par rapport au texte dans lequel il est introduit, il garde, néanmoins, un lien sémantique avec celui-ci.

L'une des fonctions que produit l'utilisation de cette technique sur le matériau romanesque est une écriture du discontinu. Dans un premier temps, le collage était un outil d'expérimentation et d'avant-garde qui illustre « la simultanéité temporelle par un effet spatial de contiguïté »<sup>86</sup>, puis repris par la littérature moderne pour mettre en place un jeu dont l'espace-temps était le principal acteur. Toute fois, cette expérimentation s'arrête à la juxtaposition d'éléments hétérogènes, sans un souci de mise en place de lien (s) logiques entre eux.

---

<sup>85</sup> Thierry LEGUAY, Alain DUCHESNE, *Petite fabrique de littérature*, Ed. Magnard, 1993, p. 75.

<sup>86</sup> Marc Gontard, « Le roman français postmoderne : une écriture turbulente », p. 77. URL : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003870/fr/>

A partir de cette dernière proposition, nous nous interrogerons sur l'usage dont fait la postmodernité de cette technique. Marc Gontard la définit :

Le collage postmoderne implique (...) l'hétérogénéité radicale d'un monde rebelle à l'intension globalisante qui est la marque de tout système (...) aujourd'hui la métaphore qui exprime le mieux la pratique postmoderne du collage est celle du *zapping* (...) [il] apparaît donc comme une réponse individuelle à la saturation des choix, dans une technoculture marquée par le sur-développement de l'information et des canaux audio-visuels. En ce sens, le zappeur vit dans un univers superficiel et infini de collages dont le récit postmoderne surinvesti par la sphère médiatique offre l'équivalent dans certains dispositifs.<sup>87</sup>

Cette notion de *zapping* illustre l'écriture de *Windows on the world* ou l'effet qu'elle produit. Face au récit linéaire chronologique se substitue une expérience du réel contemporain, discontinu qui se traduit dans le texte par la juxtaposition de :

Collage de chansons, collage de photographies, d'expressions « américaines », de témoignages sur le 11 septembre 2001, poèmes, récit biblique.

Le collage dans *Windows on the world* a trois fonctions : justificative (témoignages), explicative (chanson) et illustrative (photographie).

---

<sup>87</sup> Ibid, pp. 76-77.

## 1.1. La photographie

Le romancier postmoderne, certes, revendique la nécessité de questionner, d'intégrer son héritage mais il prend, aussi, appui sur le travail de ses contemporains. Frédéric Beigbeder, dans un va et vient entre passé et présent intègre des éléments hétéroclites tel que la photographie.

C'est à partir des années 1970 que certains artistes, en ayant pour élément déclencheur les sentiments de « déjà vu » et de « déjà fait », que naît la photographie postmoderne. Artistes tels que : Sherrie Levine, Richard Prince, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Eileen Cowin, Florence Chevalier, Pierre et Gilles, Michael Clegg et Martin Guttman.

Ces photographes ont remis en question les concepts de nouveauté et d'originalité afin d'exprimer de manière désillusionnée et ironique l'art, la société et la fonction de l'image dans celle-ci. Deux tendances ont vu le jour, dès lors, la « photographie mise en scène » et la « photo-biographie ».

C'est le théoricien Andréas Vowinckel qui a mis en place quatre pratiques pour la « photographie mise en scène » : l'autoportrait où le photographe se met lui-même en scène, joue son propre rôle et devient donc objet et sujet de ses photographies.

Ensuite, les tableaux narratifs : mis en scène à travers des séquences narratives ; à titre d'exemple, Jan Saudek avec *l'histoire d'un soldat* (1984) montre successivement un soldat nu, blessé pour laisser finalement place à une croix (la dernière image).

Puis, le théoricien désigne la technique des théâtres miniature où Alain Fleischer, par exemple, offre à voir des tranches de vies. Dans *Hard days*, par un jeu de projection et de miroir présente une traversée de l'espace privé.

Finalement, les « photosculptures », technique qui permet de réaliser une sculpture à partir d'une photographie ou encore la mise en scène de divers objets (grand format). Technique, aussi nommée « installations » et a pour figure emblématique l'artiste Alain Boltanski dont l'un des principaux thèmes de ces œuvres, n'est autre que l'héritage du passé.

La photo-biographie, quant à elle consiste à construire des autobiographies photographiques. Parmi les utilisateurs de cette technique, l'écrivain français Hervé Guibert, auteur du roman polémique *A l'ami qui ne m'a pas sauvé* où il révèle sa séropositivité.

Les principaux thèmes de ces mouvements sont la représentation du corps : tabous sociaux (exemples : le sida, l'homosexualité, sadomasochisme, liberté sexuelle, etc.)<sup>88</sup> Et l'environnement.

---

<sup>88</sup> Sur le plan littéraire : le récit autobiographique contemporain ne cesse de se morceler et l'une des tendances qu'il a marquées est celle des récits autobiographiques portant sur le sida et l'homosexualité. Plusieurs écrivains ont joué la carte de la révélation à travers des textes polémiques, tel que Hervé Guibert (*La mort propagande*, 1977, *Les chiens*, 1982 ou encore *A l'ami qui ne m'a pas sauvé*, 1990)



Extrait1 :

9h04 (...) Je longe les murs du cimetière Montparnasse, où reposent Sartre, Beauvoir, Duras, Cioran, Beckett, Ionesco... (...) J'entre dans l'enceinte du cimetière et dirige mes pas vers la tombe de Charles Baudelaire, ancien élève du lycée Louis-le-Grand. « Mort à 46 ans. ». Sa petite sépulture blanche fait piètre figure à côté du mausolée de l'illustre Charles Sapey, « sénateur, grand officier de la Légion d'honneur, ancien député de l'Isère, décédé le 5 mai 1857 ». Le poète repose avec son beau-père le général Aupick et sa mère deux fois veuve. De l'autre côté du cimetière, un monument étrange a été érigé en l'honneur de Baudelaire : il s'agit du gisant enrubanné de l'artiste, comme une momie égyptienne, sur lequel se penche le «génie du mal» sculpté dans la pierre, accoudé à une balustrade à la façon du Penseur de Rodin. Courbé, ombrageux, avec ses gros biceps, le génie du mal trône face à la tour Montparnasse, et semble la défier avec son menton en galoche. Je dégage mon polaroid.  
LE GÉNIE DU MAL... [Photographie 1]  
ET CE QU'IL REGARDE [Photographie 2] (WOTW, pp. 147-148-149)



Photo 1 : le génie du mal...

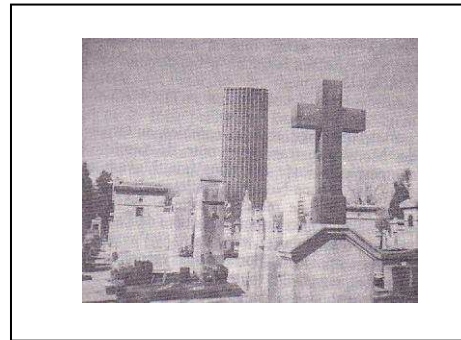


Photo 2 : et ce qu'il regarde

Extrait 2 :

9h54 (...) Dans le jardin de sculptures de l'ONU, je photographie une statue de saint Georges terrassant un dragon qui ressemble étrangement à un fuselage d'avion. Les nombreux camions de retransmissions télévisées empêchent de bien la voir. Intitulée «Good defeats evil» (le Bien triomphe du Mal), cette sculpture massive a été offerte aux Nations unies par l'URSS en 1990. Elle est fabriquée à partir des restes d'un missile soviétique et d'un missile américain. « Good defeats evil » : ce combat a lieu en chacun de nous toute la journée, et en ce moment dans le monde. Dans ce bâtiment carré, les membres du Conseil de sécurité sont réunis aujourd'hui pour voter une résolution sur la guerre en Irak. Hier soir, dans une conférence de presse, le Président Bush a dit une chose assez belle : - Depuis le Onze Septembre, notre pays est un champ de bataille. (« Our home is a battlefield. »)  
LE BIEN TRIOMPHE DU MAL. [Photographie] (WOTW, pp. 302-303)

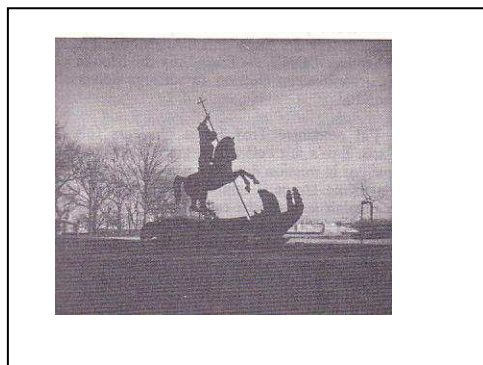


Photo 3 : le bien triomphe du mal

Après avoir observé les photographies prises par le narrateur/personnage Frédéric Beigbeder deux espaces se dessinent Paris (photo 1 et 2) et New York (photo 2). Les deux premières sont introduites par l'expression « je dégage mon polaroid » et la seconde par « je photographie une statue de Saint Georges terrassant un dragon ». Ces photographies sont reliées au texte et s'inscrivent dans sa continuité.

Il a été observé, plus loin, que le romancier postmoderne a le souci de l'héritage, ce dernier va être le point de départ de notre analyse : le narrateur/personnage Frédéric Beigbeder remet à jours la photographie documentaire qui, à la fin du XIXe siècle, accompagnée du développement de ses possibilités techniques s'est donné pour objectif de conquérir le monde par le regard et de souligner, entre autres, les différences entre les cultures et les religions.

Le souci du narrateur/personnage est, dans un premier temps, la prise de conscience de la richesse du passé, à l'image de ce dernier les passages textuels qui accompagnent les photographies nous renvoient à un corpus historique très riche, passant par les grands auteurs du XXe siècle vers le XIXe son histoire, en particulier Charles Baudelaire (photo 1 et 2).

Au début du XXe siècle, la photographie documentaire a une nouvelle fonction celle de sensibiliser l'opinion publique, mobiliser les consciences collectives sur l'importance d'agir afin de changer les injustices, inégalités et abus dans le monde.

Analysons le discours (extrait 2) et la photographie (photo 3) du narrateur/personnage Beigbeder : sa première démarche était de prendre la photo de la sculpture de Saint George, dont la légende raconte qu'il a terrassé un dragon pour sauver la vie d'une jeune fille qui lui était offerte en sacrifice. Il fait, ensuite, remarquer que le dragon de la sculpture ressemble étrangement au fuselage d'un avion. Après un bref historique, Beigbeder renvoie son lecteur à son histoire contemporaine : la guerre en Irak.

Puis, est cité le discours que George Bush disant « Depuis le Onze Septembre, notre pays est un champ de bataille », en suivant le cheminement de la description/réflexion de Beigbeder, il peut être observé que le narrateur utilise une figure de style : la comparaison.

Dont les deux pôles sont : le comparé (George Bush) et le comparant (Saint George) par le biais de la symbolique, le personnage de Saint George, défenseur des faibles et des opprimés, redresseurs des torts rapproché de celui du président américain, défenseur du monde libre, qui mène son combat contre Saddam Hussein qu'il qualifie d'« axe du mal, armé pour menacer la paix du monde », au sein de ce qu'il nomme « guerre préventive ». Dès lors, la photographie n°3 pourrait, elle-même, être considérée comme une métaphore pour désigner la guerre en Irak.

Ce matériau hétérogène, qu'est la photographie, devient, dès lors, tableaux narratifs, qui sont une technique qu'utilisent les photographes postmodernes représentée par la tendance: « photographie mise en scène », une mise en scène qui a une fonction illustrative.

Cette manière panoramique, qu'à le personnage de *Windows on the world*, de prendre des photos (le génie du mal et ce qu'il regarde) rappellerait un courant né dans les années 1970 « New topography » (Nouvelle topographie) dont les photographies servent des préoccupations sociales.

Nous avons pu observer que le narrateur/personnage Frédéric Beigbeder s'inspire de plusieurs courants photographiques et chacune des associations que nous avons pu faire ont permis diverses interprétations.

Frédéric Beigbeder n'est pas le seul auteur à avoir introduit la photographie dans ses romans. Marie N'Daye dans *Autoportrait en vert* (2006) où les photographies se mêlent, au fil des pages, au récit. Mais c'est l'américaine Marisha Pessl avec *La physique des catastrophes* (2007) qui pousse le rapport image/récit jusqu'à dessiner les photographies qu'elle introduit dans son roman.

## 1.2. La chanson

La chanson est un autre élément hétérogène introduit dans *Windows on the world* et qui a une fonction explicative.

*“The Windows of the world are covered with rain,  
Where is the sunshine we once knew ?  
Ev’rybody knows when little children play  
They need a sunny day to grow straight and tall.  
Let the sun shine through.  
The Windows of the world are covered with rain,  
When will those black skies turn to blue ?  
Ev’rybody knows when boys grow into men  
They start to wonder when their country will call.  
Let the sun shine through.*

Ma traduction (très approximative) donne un poème nunuche et pacifiste à la Prévert :

« Les fenêtres du monde sont couvertes de pluie Où est le soleil d’autrefois ?

Tout le monde sait que les enfants qui jouent ont besoin de soleil pour grandir laisse passer les rayons du soleil.

Les fenêtres du monde sont couvertes de pluie

Quand donc ce ciel noir retrouvera le bleu ?

Tout le monde sait que les garçons qui deviennent des hommes

Se demandent quand leur pays va les appeler

La chanson ci-dessus est de Burt Bacharach et Hal David, interprétée par la chanteuse américaine Dionne Warwick. Paroles écrites contre la guerre du Viêt-Nam (1959-1975) conflit opposant le Viêt-Nam du sud dont l’allié était les Etats-Unis et le Viêt-Nam du nord.

Le choix de cette guerre, par le narrateur/personnage Frédéric Beigbeder est significatif. Notre travail consiste à voir comment cette postmodernité est textualisée (ici sur le plan structural et thématique).

Cette guerre, à l’époque, a eu pour conséquences de ternir l’image des Etats-Unis aux yeux du monde mais aussi et surtout de susciter une grande vague de crise morale et politique au près de la jeunesse américaine. Un mouvement pacifiste se développe, dès lors, dans le milieu des étudiants, des universitaires et des intellectuels de gauche.

Un contexte qui va amener une partie de la jeunesse à remettre en question les valeurs traditionnelles américaines avec la naissance de la contre-culture, notamment, et qui représente l’ensemble des mouvements contestataires qui prônaient un « refus de l’aliénation », rejetant les valeurs de la société américaine des années 1950, jugée répressives, aliénantes et étouffantes.

Dans un premier temps, est souligné, l'un des mouvements qui a contribué au passage d'une société de type autoritaire (la société américaine des années 50 étant donnée comme exemple) vers un de type permissif (la société postmoderne). Ensuite, concernant la crise morale et politique profonde que ce conflit cause auprès de la jeunesse américaine à cause, notamment, des méthodes inhumaines utilisées par l'armée américaine, va être l'un des éléments déclencheurs de cette perte de foi envers les leaders politiques. Cela contribuant à l'avènement de nouveaux rapports de l'individu avec lui-même, décrits pas Gilles Lipovetsky, du nouveau Narcisse.

La conclusion qui s'impose dès lors est qu'encore une fois, transparaît (ici sur le plan thématique) la manière dont est textualisée la postmodernité, à travers une simple chanson le narrateur fait ressortir tout un contexte historique marquant du XXe siècle.

## 2. Statut transgénérique de la postmodernité

Dans l'étude qui suit, interroge la corrélation entre les notions de sujet et d'autobiographie pour observer leur fonctionnement et réactualisation à travers *Windows one the world*.

### 2.1. L'autobiographie entre fiction et retour du sujet

Ce sont des textes tels que *Les confessions* de Saint Augustin (354-430) ou écrits de Sainte Thérèse d'Avila (1515-1582) que les historiens considèrent comme les premières autobiographies, même si elles n'en portaient pas encore l'appellation, suivis par les « vies », à titre d'exemple, *La vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même*, texte du sculpteur, graveur et écrivain, Benvenuto Cellini (1500-1571).

Mais c'est le XVIIIe siècle avec *Les confessions* de Jean-Jacques Rousseau, l'avènement de la bourgeoisie et surtout la notion d'individu qui entre en scène, que l'autobiographie, au sens moderne, naîtra pour ensuite se développer dans toute l'Europe, ainsi que des genres voisins, tels que les mémoires ou le journal. Le XIXe siècle aura, quant à lui, des écrits autobiographiques, pour n'en citer qu'un, *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand.

Avec l'apport des sciences humaines, entre autres, la psychanalyse, les auteurs d'autobiographies du XXe siècle offrent une analyse de leur Moi. Nous pouvons ainsi citer, *Si le grain ne meurt* d'André Gide, *L'âge d'homme* de Michel Leiris, *Mémoire d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir ou encore, *Les mots* de Jean-Paul Sartre.

Étiquetée comme genre mineur, contestée par nombre d'écrivains tels que Montaigne et Victor Hugo. Elle est définie comme suit par Philippe Lejeune.

Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.

La définition qui met en jeu des éléments appartenant à quatre catégories différentes :

1. Forme du langage :
  - a) récit.
  - b) en prose.
2. Sujet traité : vie individuelle, histoire d'une personnalité.
3. Situation de l'auteur :

a) identité de l'auteur et du personnage principal.

b) perspective rétrospective du récit.

Est autobiographie toute œuvre qui remplit à la fois conditions indiquées dans chacune des catégories.<sup>89</sup>

Cette définition met en place les éléments qui constituent un récit autobiographique, sont mis en exergue rétrospection et vérité. Puis, le pôle constitué par la corrélation entre auteur, narrateur et personnage. Trois axes qui se réunissent autour d'un Je.

Notre réflexion sur l'autobiographie contemporaine se fait en trois temps. En premier lieu, interroger la notion de sujet ; puis, la réactualisation de cette notion dans les romans contemporains, pour finalement, observer son usage au sein même de notre corpus.

Tout au long du présent travail, la notion de sujet était soulignée, avec la postmodernité son retour a été annoncé, délaissé par le Nouveau Roman, elle se redéfinit sous l'égide du roman contemporain. Cette notion a suscité de vifs débats auprès des philosophes. Partir de sa définition sur le plan philosophique, a permis d'éviter quelconques ambiguïtés, les sens grammatical et linguistique étant écartés.

Le terme sujet, du latin subjectum, c'est-à-dire ce qui est « dessous » ou « en dessous » de quelque chose, désigne ici, le fait d'être en dessous d'un pouvoir comme étant assujetti, cela étant sur le plan politique. Le sujet qui nous importe ici, est celui qui représente une entité pensante, un être conscient de lui-même et du monde.

Celui-ci, à travers l'autobiographie essaye de remonter vers le passé, pour ainsi souligner certaines expériences décisives, opération qui s'effectue selon Bruno Blanckman « en contre-page de l'intertexte familial »<sup>90</sup>.

La notion d'autobiographie placée dans le contexte contemporain a suscité des interrogations, elle se retrouve au cœur des préoccupations littéraires, entre autres, grâce à la réhabilitation du sujet par un « souci de soi » citant Michel Foucault. Bruno blanckman avance :

---

<sup>89</sup> Philippe Lejeune, Le pacte autobiographique, Paris, Ed. Seuil, 1996, première édition, 1975, coll. « Poétique. », p. 14.

<sup>90</sup> Bruno Blanckman, Ibid, p. 131.

Tentatives littéraires multiples qui se jouent sur la scène complexe du sujet [elle se joue en cinq actes]. Acte I (exposition) : littérature ou la querelle des genres (...) comment assembler en une même unité textuelle et une seule entité conceptuelle ce qui relève de trois instances, et obéit à trois finalités distinctes, la logique du sujet (auto), la pragmatique des faits (bio), la dynamique de l'écriture (graphie) ? Entre en scène (...) l'autofiction (...) entrecroiser des axes de la vie réelle et des lignes de fuite de la psyché (...)

Acte II (crise) : les stances du sujet (...) réhabiliter l'idée de sujet (...)

Acte III (nœud de l'action) : le phénomène singulier (...) l'autofiction laisse jouer, à différents degrés de conscience eux-mêmes répercutés dans des modes de narration dénivelés (...) elle s'écrit dans l'entre-deux des mots, des récits et des genres (...)

Acte IV (péripétie) : (...) du sujet collectif au sujet intime (...) l'écrivain (...) [cultive] des alter ego (...) certains récits tendent vers l'autre pour mieux comprendre les liens interpersonnels qui trament toute identité de soi, mais l'autre peut aussi bien désigner l'inconnu du sujet lui-même et son essentielle dissidence (...)

Acte V (dénouement) : littérature ou les marges mobiles (...) des formes autobiographiques alternatives fertilisent la littérature (...) elles intègrent le document intime ou le reportage en situation de vie, aussi bien que le discours poétique, la fiction romanesque, la voix théâtrale.<sup>91</sup>

Le mot clef reste le sujet dont la corrélation avec les éléments de l'autobiographie va aboutir, dans le roman contemporain, à l'introduction de l'autofiction dans le paysage littéraire, aux jeux entre les genres qu'il assimile pour se dire. Par le biais, aussi, de la multiplication des voix, par exemple comme dans *Windows on the world*, les deux narrateurs-personnages Carthew et Beigbeder et d'autres témoins, personnages, etc. qui nous offrent à voir les déboires du sujet dans la société contemporaine.

Les auteurs de *La littérature française au présent* définissent l'autobiographie comme « une relecture de soi... Il s'agit de dévoiler ce vers quoi la fiction tendait de s'approcher, non de faire croire à la vérité d'une fiction »<sup>92</sup>. A travers cette proposition des tendances se mettent en place : dans un premier temps, l'autofiction qui consiste à « parler de soi comme d'un autre »<sup>93</sup>. Ainsi, c'est l'autre qui permet l'expression de soi et c'est ce que Viart et Vercier traduisent par la relecture-réécriture de soi. Afin d'aboutir à ce résultat Doubrovsky s'autorise de briser les normes chronologiques et logiques régissant le récit.

Dès lors, l'autofiction entre sur scène, proposée par Serge Doubrovsky en 1977 alors qu'avec Roland Barthes, ils remettaient en question la séparation de l'autobiographie et de la fiction. Barthes énonce à cet effet : « tout ceci doit être considéré comme dit par un

---

<sup>91</sup> Bruno Blanckman, *Ibid*, pp. 111, 112, 113, 114, 115.

<sup>92</sup> Dominique Viart, Bruno Vercier, *ibid*, p.38.

<sup>93</sup> Dominique Viart, Bruno Vercier, *ibid*, p. 39.



personnage de roman »<sup>94</sup>, quant à Doubrovsky il avance le fait que la particularité de l'autobiographie ne devrait pas être dans ce qu'elle dit mais dans la manière dont elle le dit : « La vérité de chaque individu doit s'inventer, et elle invente à chaque fois une écriture ».<sup>95</sup>

## 2.2. L'autobiographie et *windows on the world*

Trois grandes tendances peuvent être observées pour l'autobiographie contemporaine :

- L'autodiction (la biographie postmoderne).
- L'autoscription (roman familial)
- L'autofabulation (autofiction).

Ces trois horizons sont ponctués par deux principaux thèmes : la mort et l'enfance. Par un processus d'anamnèse (évocation du passé) l'enfance est convoquée. Observons puis analysons l'extrait suivant, un épisode de l'enfance du narrateur-personnage Frédéric Beigbeder.

### 8 h 42

J'ai un problème : je ne me souviens pas de mon enfance. Tout ce que j'en ai retenu, c'est que la bourgeoisie ne fait pas le bonheur. Il fait nuit ; tout est noir. Mon réveil sonne, il est huit heures du matin, je suis en retard, j'ai treize ans, j'enfile mes Kickers marron, je traîne un gros sac US rempli de Stypen, d'effaceurs d'encre, de manuels aussi lourds qu'emmerdants, maman s'est levée pour faire bouillir le lait que nous aspirons bruyamment, mon frère et moi, en râlant car il y a de la peau, avant de descendre en ascenseur vers ce matin noir de l'hiver 1978. Le lycée Louis-le-Grand est loin. Cela se passe rue Coëtlogon, à Paris, dans le VI<sup>e</sup> arrondissement. Je crève de froid et d'ennui. Je rentre les mains dans mon loden laid. Je me blottis dans mon écharpe jaune qui gratte. Je sens qu'il va se mettre à pleuvoir, et j'ai raté le 84. J'ignore que tout ceci est absurde et ne me servira jamais à rien. J'ignore aussi que cette aube sombre est la seule matinée de mon enfance dont je me souviendrai plus tard. Je ne sais même pas pourquoi je suis si triste — peut-être parce que je n'ai pas le cran de sécher les ours de mathématiques. Charles veut attendre le bus et moi je décide d'aller au lycée à pied, en longeant le Luxembourg par la rue de Vaugirard où vivaient Scott et Zelda Fitzgerald d'avril à août 1928 (au coin de la rue Bonaparte), mais à l'époque je ne le sais pas. . Aujourd'hui, j'habite toujours à côté, rue Guynemer. (WOTW, pp. 58, 59)

Cette rétrospection s'étend sur tout le chapitre représenté par la minute 42. La fonction de cette réminiscence entre dans un processus qui permet la compréhension du présent, de ce qui s'est passé par la suite et aller vers l'enfance permet de définir le futur moi de l'enfant, du

---

<sup>94</sup> Roland Barthes cité dans : Dominique Viart, Bruni Vercier, *La littérature française au présent : héritage, modernité et mutation*, Paris, Ed. Bordas, coll. La bibliothèque Bordas, 2005, p. 28.

<sup>95</sup> Dominique Viart, Bruni Vercier, Op. Cit., p.29.

narrateur qui la relate. La structure autobiographique de *Windows on the world* se distingue aussi par l'entreprise formelle/structurelle qui convoque les autres arts : cinéma, photographie afin de les mettre à son profit. Elle se construit, donc, dans un dialogue avec ces disciplines « L'autobiographie... interroge à la fois la vie, le sujet et l'écriture... dans une sorte de dialogue élargie avec toutes les autres disciplines qui traitent de l'homme et de son environnement »<sup>96</sup>

L'exploitation du passé ne s'arrête pas juste à l'enfance mais aussi à la famille, à relier au fait que le roman autobiographique postmoderne s'emploie à aller vers une quête des origines, renvoyant à la notion de roman familial, tendance observée dans l'extrait de *Windows on the world* proposé. La première permettant l'expression de l'intériorité et la seconde de l'antériorité.

Dominique Viart et Bruno Vercier avancent quatre éléments qui traduisent la naissance d'une nouvelle forme et que l'on peut résumer comme suit :

Le récit familial ou de filiation permet, partant de l'autre, d'arriver à soi, de comprendre ce dernier au sein de son héritage. Mais, l'autobiographique ne suffit plus à son expression, celui-ci (l'autobiographique) se confond avec la fiction et cela engendre des formes telles que l'autofiction. Tout cela servi sous l'égide de l'investigation et l'interrogation de cet héritage. Ainsi est résumé le cheminement de l'autobiographie au sein de notre corpus.

Ce qui nous amène, encore une fois à cette notion d'héritage. En étudiant la thématique de la filiation selon Viart et Vercier celle-ci se trouve liée aux différentes remises en questions des discours, repères ou références. Cela traduit une « crise » de l'écriture qui est une conséquence de l'ère du soupçon et de la débâcle des idéologies du progrès, alors que les figures parentales ne sont plus mises sur un piédestal (perdent de leur valeur). Le point de départ du roman de filiation est avant tout un manque.

---

<sup>96</sup> Dominique Viart, Bruno Vercier, *ibid*, p. 61.

### 8 h 43

La mienne d'enfance se déroule dans un paradis verdoyant de la banlieue chic d'Austin, Texas. Une maison qui ressemble à celle des voisins, un jardin où l'on s'arrose avec le jet d'eau, une Chevrolet sans toit qui roule vers le désert (...) Mes parents font de gros efforts pour ressembler à un film en Technicolor : ils organisent des cocktails où les mamans comparent la décoration de leurs maisons. Chaque année, nous consommons en moyenne quatre tonnes de pétrole. Le collègue? Rien que des Blancs boutonneux à casquette de base-ball qui écoutent le Grateful Dead pour aplatiser des canettes de bière contre leur front. Rien de bien méchant : le soleil, les coffee shops, l'équipe de foot, les cheerleaders aux gros seins qui disent «I mean» et «like» dans chaque phrase, pas de nègres sauf le dimanche, à l'église. Oops, pardon, c'est vrai, faut dire « Afro-Américains ». Tout est clean dans mon adolescence : les bars de « lapdan cing » n'existent pas encore et les motels sont interdits aux mineurs (...) J'ai des bagues sur les dents et je joue de la guitare sur ma raquette de tennis Dunlop en bois, devant ma glace, la radio à fond. Les vacances, je les passe dans des «summer camps» : je descends des rivières en dinghy, perfectionne mon service, gagne des parties de water-polo. (WOTW, p. 30)

Dans le chapitre suivant, c'est le narrateur-personnage Carthew Yorston qui prend en charge la narration de son passé, une rétrospection marquée, comme pour le chapitre de Beigbeder, par le simultanément des actions, sur le même temps ironique et sarcastique.

Un autre élément pourrait être considéré comme étant autobiographique, la photographie, qui nous donne à voir un passé comme une preuve de ce qui a existé. Pourquoi ce retour vers le passé ? Ces romans peuvent afficher plusieurs versions possibles d'un même événement dans le but réhabiliter, de mettre à nu des injustices ou comme pour les narrateurs-personnages de *Windows on the world* pour illustrer et expliquer grâce à leur passé, les personnes qu'ils sont devenues.

### 3. Le récit : essai/reportage

Au sein de cette ouverture générique qui semble caractériser les romans postmodernes nous nous sommes focalisés, dans l'analyse qui suit, sur la notion d'essai et son usage dans *Windows on the world*.

#### 1.1. La notion d'essai

Tout au long de notre travail nous avons pu observer que le romanesque postmoderne se construit à travers un langage hétéromorphe. L'essai vient s'inscrire dans le tableau des types de texte récupérés par le roman. Dans l'analyse nous avons interrogé son usage dans le roman postmoderne, au sein de notre corpus *Windows on the world*

Les auteurs de *Lire l'essai* confèrent à George Lukacs la première tentative de théorisation du concept, ce dernier le définit comme étant « un tribunal, mais ce qui constitue l'élément décisif quant aux valeurs n'est pas la sentence (...) mais le procès lui-même »<sup>97</sup>. C'est-à-dire que l'essai s'emploie, en suivant une progression, à débattre d'idées afin de mettre en place une réflexion exhaustive. Celui-ci se rapporte à tous les domaines du savoir.

L'essai, donc, ne se caractérise ni par son sujet, ni par sa longueur. C'est un écrit factuel par lequel un auteur tente de persuader son lecteur du bien-fondé de sa thèse, et où sa subjectivité apparaît de manière plus au moins explicite. C'est encore une œuvre qui ne met pas un terme à la question traitée, mais laisse la porte ouverte à la controverse et la discussion.<sup>98</sup>

Un essai suppose l'existence d'un essayiste dont la prise de parole n'est pas gratuite, selon une perspective pragmatique, Cela dit, les auteurs soulignent le fait que cette intention n'est pas autoritaire, l'essayiste s'applique à laisser une ouverture, des sens multiples.

---

<sup>97</sup> George Lukacs, *A propos de l'essence de la forme de l'essai*, in *L'âme et les formes*, traduction, préface et postface de G. Haarscher, Paris. Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1974, p. 33. Cité dans, Michel Baar, Michel Liemans, *Lire l'essai*, Bruxelles, Ed. De Boeck/Duculot, coll. « Savoirs en pratique », 1999, p. 15.

<sup>98</sup> Michel Baar, Michel Liemans, *Lire l'essai*, op. cit, P. 24.

### 3.2. Essai et postmodernité dans *Windows on the world*

Notre investigation aux frontières des genres nous mène à nous interroger sur l'essai à l'intérieur de la fiction postmoderne et d'en analyser l'usage dans *Windows on the world*, à l'intérieur duquel, nous avons pu l'observer.

Comme nous avons pu l'observer, tout au long de notre travail, réfléchir sur le roman postmoderne et l'usage qu'il fait des différents discours qu'il assimile, c'est d'abord essayer de voir comment ceux-là sont réactualisés. Qu'en est-il de l'essai ? Sur un mode analytique, Frédéric Beigbeder introduit divers réflexions, nous proposons la figure suivante pour synthétiser la structure de l'essai dans le corpus et qui rejoint celle faite pour les réseaux intertextuels. (Voir figure n°11)

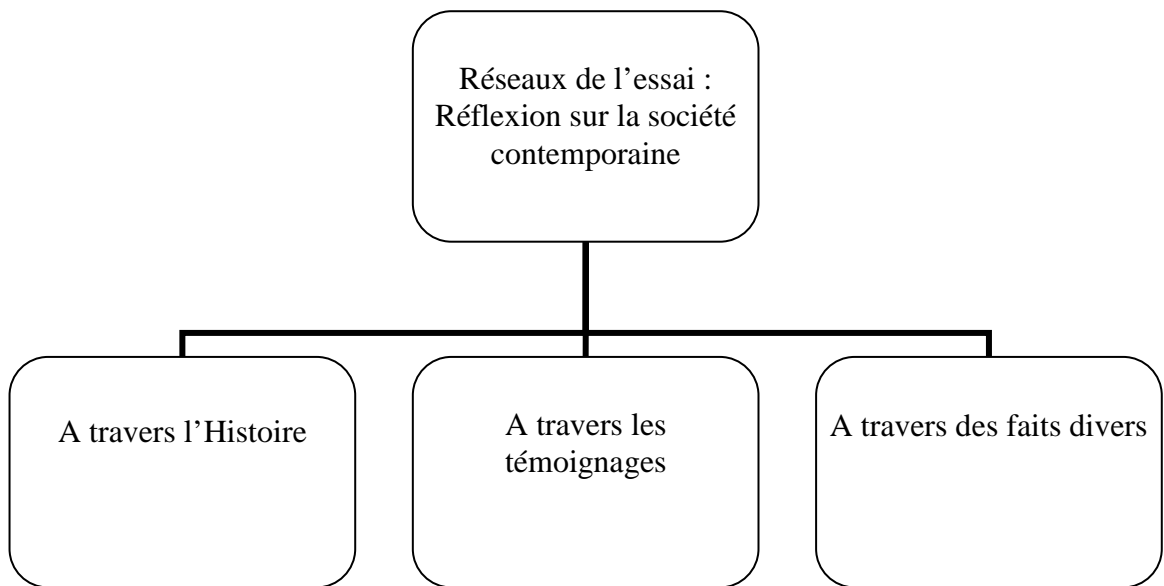


Figure n°11

L'outil qui a permis la mise en place de réflexions est l'essai, il construit son réseau autour de trois axes (voir figure n°11). Les auteurs de *Lire l'essai* soulignent le fait que celui-ci soit un texte polyphonique et c'est cette caractéristique que l'on observe dans *Windows on the world* :

La culture américaine n'écrase pas la planète pour des raisons économiques mais par son talent spécifique. Il est trop facile de réduire son emprise à une manipulation politique, comme le font souvent les démagogues, comparant Disney à Hitler ou Spielberg à Satan. L'art américain est en perpétuel renouvellement, puisque profondément ancré dans la vie réelle. Les artistes américains cherchent toujours la nouveauté, mais une nouveauté qui nous parle de nous-mêmes. Ils savent concilier l'invention avec l'accessibilité, la création originale avec l'envie de séduire. Molière aussi cherchait le profit, et Mozart le succès public : cela n'a rien de déshonorant. Les artistes d'Amérique pondent moins de théories que leurs homologues européens, parce qu'ils n'ont pas le temps, trop occupés qu'ils sont par la pratique. Ils s'emparent du monde, se colletent avec lui, et en le décrivant, ils le transforment. Les auteurs américains croient être naturalistes mais sont tous marxistes ! Ils sont très critiques avec leur propre nation. Aucune démocratie n'est plus contestée au monde par sa propre sphère littéraire. Le cinéma indépendant et underground américain est le plus subversif qui soit. Les artistes des États-Unis embarquent dans leurs rêves le reste du monde parce qu'ils sont plus courageux, plus travailleurs, et qu'ils osent se moquer de leur propre pays. Beaucoup estiment que les artistes européens ont un complexe de supériorité vis-à-vis de leurs homologues américains mais ils se trompent : c'est un complexe d'infériorité. Il entre dans l'antiaméricanisme une bonne part de jalousie et d'amour déçu. (WOTW, pp. 29, 30)

Ce passage est extrait du quatrième chapitre du roman, 8h34. Une sorte de chapitre-essai, ce dernier, n'est plus un fragment mis à l'intérieur de la fiction comme pour Stendhal dans *Le rouge et le noir* qui introduit dans celle-ci un court essai sur les rapports entre littérature et politique. Dans *Windows on the world* nous observons qu'il fait partie de la structure du texte et s'étend sur plusieurs pages ou constitue des chapitres.

Le roman de Beigbeder réactualise cette usage à travers l'écriture de l'histoire. Selon Dominique Viart et Bruno Vercier dans la fiction contemporaine ce travail peut se faire de quatre manières : thématique où le narrateur s'applique à faire la collecte des événements sur lesquels porte son questionnement. Problématique, constituant l'investigation menée par le narrateur au sein de son roman qui le conduit à s'interroger sur les enjeux de son écriture et sur la manière dont elle se structure, se construit. Les deux dernières sont chronologiques.

Une réflexion sur l'histoire est mise en place à travers *Windows on the world*, nous y retrouvons la seconde guerre mondiale, mais 1968, la chute du mur de Berlin, etc. Nous avons, toutefois, pu observer que dans le roman, recourir à l'histoire est un outil pour essayer de comprendre une actualité celle du 11 septembre 2001.

Collecter des informations sur l'Histoire contemporaine c'est en user comme arguments pour tenter de trouver de possibles réponses à la problématique du devenir des sociétés occidentales.

Le 11 septembre est au cœur de la réflexion sur le terrorisme mondial qui instaure de nouvelles inquiétudes se traduisant par une littérature qui met en scène une vision apocalyptique du monde. C'est d'abord le théâtre, citant celui de Tadeusz Kantor, avec son « théâtre de la mort » ses spectres qui ont été arrachés de l'enfer et condamnés à errer. Puis, Edward Bond, en Angleterre et ses pièces de guerre qui « installe[ent] l'avenir dans la rémanence du cauchemar issu de la seconde guerre mondiale »<sup>99</sup>

Ce qui ponctue ces réflexions se sont les fragments d'autres discours réels, les arguments mis en place afin d'appuyer l'écriture de l'essai à l'intérieur de la fiction. Comme c'est le cas dans *Windows on the world* et ces fragments de témoignages que le narrateur regroupe à l'intérieur de son récit. Observons-le à travers les extraits suivants.

### **Témoignage 1**

Le New York Times a recueilli quelques témoignages en provenance du *Windows on the World* à cet instant. Sur deux vidéos amateurs, on voit que la fumée très épaisse s'infiltré à une vitesse hallucinante dans les étages supérieurs. Paradoxalement, le restaurant est beaucoup plus enfumé que les étages situés juste au-dessus de l'impact, parce que la fumée met plusieurs dizaines de mètres à s'épaissir. On dispose des traces d'un coup de téléphone passé par Rajesh Mirpuri à son boss, Peter Lee, de Data Synapse. Il tousse et dit qu'il ne voit pas à cinq mètres. La situation se détériore rapidement. Chez Cantor Fitzgerald (au 104e étage), le feu bloque les escaliers. Les employés se réfugient dans les bureaux de la face Nord, dont une cinquantaine dans la même «Conference Room». À ce moment, la plupart pensent encore qu'il s'agit d'un accident. De nombreux témoignages attestent que la majorité d'entre eux a survécu jusqu'à l'effondrement de l'immeuble à 10 h 28. Ils ont souffert 102 minutes — la durée moyenne d'un film hollywoodien. (WOTW, pp. 80-81)

Ce premier extrait est écrit sous forme de reportage manuscrit où le lecteur a l'impression de vivre en temps réel les événements relatés. L'utilisation du présent l'inscrit dans un simultanément.

---

<sup>99</sup> Dominique Viart, Bruni Vercier, *ibid*, p. 189.

## Témoignage 2

C'est la réalité. Edmund McNally, directeur des technologies chez Fiduciary, appelle sa femme Liz pendant que le sol gronde. Il tousse beaucoup. Il lui énumère à la hâte ses polices d'assurance-vie et programmes de bonus professionnels. Il a juste le temps d'ajouter qu'elle et leurs enfants étaient tout pour lui, puis lui suggère d'annuler leur voyage en amoureux à Rome. A-t-il pris alors le temps de savourer son dernier café en regardant les gens tomber par la fenêtre ? Probablement pas, car il toussait trop. Au 92e étage, Damain Meehan téléphone à son frère Eugene, pompier dans le Bronx : «C'est très mauvais ici, s'écrie-t-il. Les ascenseurs sont fichus. » Peter Alderman, vendeur chez Bloomberg LP, adresse un mail à sa sœur à partir de son ordinateur portable ; il mentionne la fumée puis ajoute : «J'ai peur.» Je crois qu'à partir de 9 h 00, cette phrase résume le sentiment général. Après la surprise, l'étonnement, l'espoir, au bout d'un quart d'heure ne reste plus que la terreur, une crainte brute qui brouille le jugement et fait flageoler les jambes. (WOTW, p. 129)

Ce deuxième extrait représente des fragments de témoignages, qui, amènent aussi le lecteur au cœur de ce qui s'est passé le 11 septembre 2001. Les témoignages sont liés à la mémoire des camps, à cette littérature où toute une génération a pris la parole pour témoigner de la Shoah malgré le fait qu'elle ne l'ait pas directement vécue, ne serait-ce que pour souligner l'absence des proches. Parler du réel, même si, sous forme discontinue et dispersé sous forme de paroles, de voix, chacune d'elles dit sa vie à travers ses désirs, frustrations ou mésaventures.

Insérer ce genre de discours à l'intérieur de la fiction permet au narrateur de se détacher de l'illusion mimétique, cela étant la seule manière qu'ont les écrivains dont Frédéric Beigbeder de souligner, à travers la puissance de ces paroles, la violence des fractures sociales et individuelles. Ainsi « Les violences de la littérature viennent ainsi s'inscrire dans celle du monde désocialisé et leur donne voix. On ne connaît le réel qui se vit qu'en écoutant comment le réel se dit. »<sup>100</sup>

Cette manière qu'a Beigbeder de dire le réel sur le ton de la dérision s'insère dans la mouvance de la littérature contemporaine qui veut se défaire de cette « idéologie du réel » prônée par les réalistes du XIXème siècle. Ainsi « l'écrivain à confronter ces paroles au monde qui les ignorent ou les refoule, conduit l'écrivain à leur chercher un espace de prolifération. D'abord en l'imaginant dans des textes mi réflexifs, mi narratifs »<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Dominique Viart, Bruni Vercier, *ibid*, p. 213.

<sup>101</sup> Dominique Viart, Bruni Vercier, *ibid*, p. 259.



L'essai présenté sous cette forme traduit ce que Viart et Vercier appellent la caducité du monde, c'est à dire son désenchantement face à l'échec des discours de légitimation. En plantant leur décor dans des paysages urbains. Ils sont en quelque sorte à la recherche des traces de cet ancien monde. Entre Paris et New York et en ayant comme outil l'essai Beigbender sonde les traces de cette mutation : « Ecrire le réel, ce n'est donc plus installer une « histoire » dans un cadre réaliste, mais aller directement vers cette matérialité même du monde qui témoigne de ce qu'il faut et devient. Enjeu (...) textes qui se consacrent à dire les lieux et les façons possibles de les habiter »<sup>102</sup>

Ce réel, à travers l'essai traduit ou se lit à l'intérieur du roman, selon Viart et Vercier, comme un espace inhabitable, un réel malade sous forme de visions kaléidoscopiques. Avec une attention particulière portée à l'espace urbain. Beigbender entre Paris et New York mène son investigation, expose ses réflexions sur les maux des sociétés occidentales, sous forme de visions kaléidoscopique, sur sa génération et celles qui l'ont précédées, à titre d'exemple, la succession de sensations diverses, de montage de texte, de discours que l'on peut noter. La finalité de l'usage de l'essai permettrait au narrateur d'interroger le devenir culturel et collectif, ce qu'il adviendrait après cette césure symbolique à partir des années 1960.

Frédéric Beigbender ne s'arrête pas juste à ces usages, nous pouvons observer aussi l'insertion du fait divers. Ce matériau permet à la littérature de « se confronter à des situations concrètes et de mesurer ce que celle-ci révèlent de l'état présent du monde, sans verser dans le sociologisme (...) sans s'inscrire à l'exploitation romanesque du fait divers. »<sup>103</sup> Toutefois, il ne s'agit pas juste de coller des fragments de textes.

*Windows on the world* relate le 11 septembre 2001 en proposant divers points de vue, soulignant le fait que ce réel ne se construit qu'à travers la perception de chacun. Ce qui est mis en relief n'est plus le « fait » en lui-même mais comment Frédéric Beigbender, Carthew Yorston, les protagonistes du roman ainsi que tous les témoins cités sont affectés par celui-ci. « Ce que le fait divers révèle, c'est l'état douloureux du réel commun, susceptible de se fracturer à tout moment sous les pressions sociales et psychiques que chacun subit »<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> Dominique Viart, Bruni Vercier, *ibid.*, pp. 221, 222.

<sup>103</sup> Dominique Viart, Bruni Vercier, *ibid.*, p. 229.

<sup>104</sup> Dominique Viart, Bruni Vercier, *ibid.*, pp. 243-244.

L'assimilation du fait divers dans la structure du roman est un prétexte pour un questionnement de soi, questionnement qui nous amène vers un autre phénomène celui de la métatextualité.

L'assimilation de ses textes dans *Windows on the world* nous introduit aussi dans une perspective transdisciplinaire, le roman ne se contente plus de convoquer les autres genres mais aussi les autres disciplines, formes de pensée et cela fait que ces textes se rapprochent de l'essai. En les insérant dans l'espace fictionnel ils deviennent ce que Viart et Vercier appellent « fictions critiques ». La fiction contemporaine essaye d'introduire en elle les différentes disciplines du savoir qui se sont éloignées de la littérature, en conséquence de la spécialisation des diverses disciplines du savoir.

Notre réflexion sur le plan générique, entre autres, sur l'éclatement de l'autobiographique qui convoque et insert en lui différentes formes d'écriture ou expressions artistiques, nous amène à la métatextualité qui est la troisième relation transtextuelle que nous propose Genette, dans son ouvrage *Palimpsestes* et elle est : « La relation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à imiter, sans le nommer (...) c'est par excellence la relation critique »<sup>105</sup>, la relation qui unit un texte à un autre texte, ce dernier commente le premier, Genette nous donne pour ce cas de figure l'exemple de critique. Et où le :

Narrateur, héros de la critique textuelle (clone de l'auteur) (...) plusieurs œuvres actuelles jouent avec des présences d'auteurs à la fois insistantes et évanescences.  
Figure littéraire, l'auteur renaît dans une bibliothèque qu'il arpente, invente et pille à côté (...)  
Figure culturelle, l'auteur vit à même la société (...) raconte son temps (...) il est celui qui écrit des livres, qui augmente une masse, une production (...) Ils se réinventent sur papier brûlant, vampirisent l'identité intime de l'homme qui vit, l'identité sociale de l'intellectuel, l'identité textuelle du lecteur qui rame de livre en livre<sup>106</sup>

C'est l'exercice de la narration qui est mis en avant pour être interrogé-analysé. Frédéric Beigbeder à travers le 11 septembre et tous les faits qu'il convoque au sein de son roman, lui permettent aussi d'interroger sa/la pratique d'écriture et les différents matériaux textuels et extratextuels qui rendent possible cette pratique. Car le narrateur-auteur se permet d'intervenir dans le roman, dans le but, entre autres, de manifester ses doutes, son malaise, ses

---

<sup>105</sup> Gérard Genette, *Palimpseste* : La littérature au second degré, Paris, Ed. Seuil, 1982, p. 11.

<sup>106</sup> Bruno Blanckman, *Ibid.*, p. 151.

perplexités. Comme nous pouvons l'observer dans l'extrait « J'en ai marre d'écrire des romans sans issue. Marre des errances postexistentialistes stériles. Marre d'être un attrapeur dans le seigle qui n'attrape rien. Je cherche la prochaine utopie. » (WOTW, p. 301)

Je fuis cette image en accélérant le pas mais elle me suit comme un oiseau de proie. Écrire un roman autobiographique non pas pour se dévoiler mais pour disparaître. Le roman est un miroir sans tain, derrière lequel je me cache pour voir sans être vu. Le miroir dans lequel je me regarde, je finis par le tendre aux autres. Quand on est incapable de répondre à la question : « Pourquoi ? » il faut au moins tenter de Répondre à la question : « Comment ? » (WOTW, p. 291)

Dans un autre extrait, le narrateur-personnage Frédéric Beigbeder continue son questionnement. Ce miroir serait le lac à travers lequel le Narcisse postmoderne contemple ses doutes et essaye de comprendre ses peurs à travers un texte mi-réflexif, mi-narratif.

## Conclusion partielle

A travers ce chapitre nous avons pu observer que Frédéric Beigbeder essaye de faire, selon les propos de Blanckeman, une sorte de « « géographie littéraire » et une « géologie culturelle » »<sup>107</sup>

Cela se fait à travers une investigation à l'intérieur du roman pour essayer de comprendre l'histoire et ses travers et cela se traduit par la réhabilitation du sujet, ses interrogations et la manière dont il a d'appréhender le réel par le biais des outils autobiographiques, réactualisés.

Nous avons ainsi pu observer que les spécificités génériques de *Windows on the world* se construisent à travers un éclectisme qui assimile des éléments hétéroclites, des strates textuelles : chansons, photos et des strates génériques : autobiographie, essai, etc. chacun de ses élément en appelle d'autres.

---

<sup>107</sup> Dominique Viart, Bruni Vercier, *ibid*, p. 121.

## V. Conclusion générale

Nous avons proposé un survol historique des différentes tentatives de définition de la notion de littérature, notre travail s'inscrit, en partie, dans cette perspective, elle est difficile à définir puisque suivant le perpétuel mouvement et évolution de la société et de ses Hommes. Avec le roman postmoderne le qu'est-ce que de la littérature est toujours d'actualité.

La problématique que nous nous avons mis en place portait sur comment cette postmodernité été textualisée à travers *Windows on the world*.

L'écriture de nos récits questionne la question de lien sous toutes ses formes, narrative, structurelle, thématique, symbolique, et c'est par ce biais qu'elle revient à des enjeux cruciaux de poétique romanesque. Elle apparaît ainsi travaillée par la tension entra le désir d'un romanesque hérité (...) et la difficulté de l'adapter aux fracture de la réalité contemporaine. C'est bien la problématique de la postmodernité qui se joue là, partagée entre la double exigence de la déconstruction et d'une mémoire active, et c'est dans cet effet de torsion que se propose un certain renouveau du romanesque.<sup>108</sup>

L'écriture devient, dès lors, comme un jeu et elle est livrée à une sorte d'autodérision perpétuelle à force d'utiliser toutes ses combinaisons littéraires, elle pousse le jeu jusqu'à sa propre ironisation, l'écriture de *Windows on the world* s'annule elle-même et ne devient presque plus porteuse de sens. Malgré le fait qu'on y décèle un semblant de schéma narratif et de schéma actantiel, ceux-là ne sont pas facilement « constructibles », car notre corpus lui-même est construit sous forme de « puzzle narratif ».

A travers le premier chapitre : narration et écriture et la mise en place de la carte romanesque de *Windows on the world* notre première investigation était d'essayer de déceler une déstructure romanesque. Cela dit, notre analyse nous a permis de retrouver au sein des fragments qui constituent notre corpus des éléments des schémas narratif et actantiel. Etudier ce genre de textes ne se limite pas à observer le degré de leur applicabilité mais d'observer la manière dont ils sont réactualisés.

---

<sup>108</sup> Anne COUSSEAU, op. cit ; p.370.

Il existe un schéma narratif, un schéma actantiel mais ils sont à construire, à reconstituer. Les points de vue sont multipliés, les rythmes alternés et les espaces narratifs même s'ils sont définis restent source d'inquiétude et de chronologie brouillée.

Dans le second chapitre avec les jeux et enjeux de l'écriture c'est la notion de postmodernité qui était interrogée, celle qui traduit l'état de désenchantement du monde, avec une attention particulière portée au sujet. Après le survol des principales caractéristiques de celle-ci notre étude a porté sur les jeux scripturaux et thématiques de *Windows on the world* et ainsi appuyer notre investigation sur le fonctionnement de la postmodernité au sein du roman. Elle se textualise par le biais de réseaux intertextuels et d'ironie narrative mais aussi à travers une topographie particulière. Encore une fois l'écriture se fait, se construit autour du jeu, non pas pour casser mais par un souci de réhabiliter ce qui a été, par le passé, délaissé par le Nouveau Roman, entre autres.

Le troisième chapitre, quant à lui, écriture transgénérique concernant la question du genre a permis l'étude des strates textuelles et génériques qui constituent la structure de *Windows on the world*. Deux échantillons ont été choisis : la photographie et la chanson, significatifs et porteurs d'une charge symbolique, représentatifs d'un discours qui met en avant un héritage à connaître, découvrir ou à redécouvrir.

Ensuite, autour de l'autobiographie d'interroger le sujet, ses vicissitudes et ses rapports avec le monde qui se traduisent dans notre corpus par le biais de l'autofiction. Celle-ci sur le ton de la réflexion critique convoque l'essai qui lui-même tisse ses propres réseaux réflexifs sur les sociétés occidentales contemporaines qu'il cherche à appréhender en s'appuyant sur l'Histoire, témoignages et faits divers.

Et comme le souligne Pauline Vachaux « la manifestation de la métatextualité, le travail de discontinuité, et le processus de renarrativisation comme réponse au « déclin des méta-récits de légitimation » constituent les procédés distincts de l'esthétique postmoderne »<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> Pauline Vachaud, Mémoire de master II, *D'une voix l'autre : Poétique d'une littérature contemporaine*, BON François, *Prison c'était toute une*, DEPUSSE Marie, *Dieu gît dans les détails : là où le soleil se tait*, université Stendhal Grenoble III, U.F.R de lettres moderne, juin 2006

En somme, ce qui apparaît dans cette prise en compte de l'éclectisme postmoderne c'est cette nécessité qu'a Beigbeder, les écrivains contemporains de traduire dans leurs écrits, ici dans *Windows on the world* l'état postmoderne, cette manière de représenter le monde des sociétés occidentales, en s'appropriant un mode de pensée hétéroclite qui s'interroge sur le concept même de genre.

Cette postmodernité, élément constitutif de *Windows on the world*, sur la base de techniques d'écritures : collage, intertextualité, et types d'écritures : essai, autobiographie, autofiction, s'organise sur un principe d'assimilation/réactualisation de ses éléments disparates. Frédéric Beigbeder appréhende, ainsi, la réalité du 11 septembre 2001 en la mettant en réseau avec l'Histoire humaine et littéraire. Tout se fonde à partir de ces réseaux, d'ailleurs. Le roman se pense comme la voie de son temps en acte.

Dès lors, pouvons-nous encore parler de genres romanesques alors que les frontières entre ceux-ci ne sont plus perceptibles par les lecteurs de ces romans, lecteur qui lui-même est impliqué dans ce processus, dans cette volonté qu'a la littérature de se présenter comme ludique, désabusée, parfois incertaine. Une littérature au plus prêt du sujet, de son monde, du réel porté par une nécessité « d'écrire » ou même de s'écrire.

Où va la littérature ? est l'interrogation qu'il est approprié de poser dès lors, dans ces dialogues avec ce qui l'entoure, alors qu'elle semble être épuisée et avoir épuisée toutes ses ressources, continuerait-elle à se réinventer chaque jour ? Elle ne se veut surtout pas comme une énième nouveauté, certes, mais à force de pousser l'écriture jusqu'à ses derniers retranchements, n'y aurait-il pas, au final, de nouvelles formes qui pourraient naître, au-delà du roman, même de la littérature ?

## Table des matières

Remerciements.....	P2
Dédicace.....	P3
I. Introduction générale .....	P6
<b>II. Première partie : l'étude de la narration.....</b>	<b>P13</b>
Introduction.....	P14
<b>1. Espace de la fiction.....</b>	<b>P15</b>
1.1. Cadre spatio-temporel.....	P15
1.2. Schéma narratif.....	P19
1.3. Schéma actantiel.....	P30
<b>2. Espaces de la narration.....</b>	<b>P38</b>
2.1. Espaces narratifs.....	P38
2.2. Rythme et narration.....	P41
2.3. Focalisations.....	P46
Conclusion partielle.....	P54
<b>III. Deuxième partie : les jeux et les enjeux de l'écriture : la postmodernité en question...P56</b>	
Introduction.....	P57
<b>1. La postmodernité en question : définitions .....</b>	<b>P58</b>
1.1. L'ouverture vers la postmodernité.....	P61
1.2. Le zapping romanesque.....	P64
1.3. Héritage contemporain : Vercier et Viart.....	P70
<b>2. Jeux scripturaux et thématiques dans Windows on the world.....</b>	<b>P73</b>
2.1. L'imaginaire de la bibliothèque : réseaux intertextuels.....	P75



2.2. Topographie : une esthétique minimaliste.....	P82
2.3. Jeux humoristiques : l'ironie narrative.....	P84
Conclusion partielle.....	P89
<b>IV. Troisième partie : l'écriture transgénérique.....</b>	<b>P90</b>
Introduction .....	P91
<b>1. La stratification du texte.....</b>	<b>P92</b>
1.1 La photographie.....	P95
1.2. La chanson.....	P100
<b>2. Statut transgénérique de la postmodernité.....</b>	<b>P102</b>
1.1. L'autobiographie entre fiction et retour du sujet.....	P102
1.2. L'autobiographie et <i>Windows on the world</i> .....	P105
<b>3. Le récit: essai/reportage.....</b>	<b>P108</b>
3.1. La notion d'essai.....	P108
3.2. Essai et postmodernité dans <i>Windows on the world</i> .....	P109
Conclusion partielle .....	P116
<b>V. Conclusion générale .....</b>	<b>P117</b>
Bibliographie.....	P122
Annexe.....	P127

## Bibliographie

---

### Le corpus d'étude

---

1- BEIGBDER Frederic, *Windows on the world*, Paris, Ed. Bernard Grasset, Paris, 2003.

### Autres œuvres

---

- *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, roman, 1990.
- *Vacances dans le coma*, roman, 1994.
- *L'amour dure trois ans*, roman, 1996.
- *Nouvelles sous ecstasy*, roman, 1998.
- *99 francs*, roman, 2000.
- *Dernier inventaire avant liquidation*, essai, 2001.
- *Rester normal*, BD (en collaboration avec Philippe Bertrand), 2002.
- *Rester normal à Saint-Tropez*, BD (en collaboration avec Philippe Bertrand), 2004.
- *L'égoïste romantique*, roman, 2005.
- *Au secours pardon*, roman, 2007.

### Du méta-littéraire

---

- ADAM (J-M), *L'analyse du récit*, Paris, Ed. Seuil, 1996.
- ADAM (J-M), *Les textes types et prototypes : récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Ed. Nathan université, coll. « Fac. Linguistique », 2001. (4<sup>ème</sup> édition).
- ADAM (J-M), *le texte narratif*, Paris, Ed. Nathan université, coll. « Fac. Linguistique », 1994. (Nouvelle édition entièrement revue et complétée).
- ADAM (J-M), RAVAZ (F), *L'analyse des récits*, Paris, Ed. Seuil, coll. « Mémo lettres », 1996.
- ANGOT (C), BEAUJOUR (J), (en compagnie de.), *Une partie du cœur*, Paris, Ed. Stock, 2004.
- AUSTER (P), *Constat d'accident et d'autres textes*, traduit de l'américain (*Accident report*) par LE BŒUF (C), Paris, Ed. Acte sud, coll. « Babel », 2004. (1<sup>ère</sup> édition, 1999).

- BAAR (M), LIEMANS (M), *Lire l'essai*, Bruxelles, Ed. De Boeck/Duculot, coll. « Savoirs en pratique », 1999.
- BERTHIER (P), JARRETY (M), *Histoire de la France littéraire : Modernités XIXe – XXe siècles*, Tome3, Paris, Ed. Quadrige/Puf, 2006.
- BESSE (J-M), BOISSIERE (A), *Précis de philosophie*, Paris, Ed. Nathan, 1998. (1<sup>ère</sup> édition, 1996).
- BLANCHOT (M), *Le livre à venir*, Paris, Ed. Gallimard, coll. « Folio essai », 1959.
- BLANCKEMAN (B), MURA-BRUNEL (A), DAMBRE (M), (sous la dir. de), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2004.
- BORDAS (E), BAREL-MOISAN (C), BONNET (G), DERUELLE (A), MARCANDIER-COLARD (C), *L'analyse littéraire : Notions et repères*, Paris, Ed. Nathan université, coll. « Fac. Lettres », 2002.
- BOURDEREAU (F.), FOZZA (J.C), GIOVACCHINI, *Précis de Français*, Paris, Ed. Nathan, 1998.
- BRUNEL (P), HUISSMAN (D), *La littérature Française des origines à nos jours*, Ed. Vuibert, 2005.
- BRUNEL (P), *Où va la littérature Française aujourd'hui*, Ed. Vuibert, 2002.
- GLAUDES (P), REUTER (Y), *Le personnage*, Paris, Ed. Puf, coll. « QSJ », 1998.
- DIDIER (B), *Le journal intime*, Tunis, Ed. Cérès, 1998. (1<sup>ère</sup> édition, Ed. Presse universitaire de France, 1976).
- ECO (U), *Lector in fabula : Le rôle du lecteur où la coopérative dans les textes narratives*, traduit de l'Italien par BOUZAHER Myriam, Paris, Ed. Grasset/Fasquelle, 1985. (1<sup>ère</sup> édition, 1979).
- ECO (U), *De la littérature*, traduit de l'Italien (Sulla letteratura) par BOUZAHER Myriem, Paris, Ed. Bernard Grasset & Fasuelle, 2002. (1<sup>ème</sup> édition, Bompiani, 2002).
- ECO (U), *L'œuvre ouverte*, traduit de l'Italien (*Opera Perta*) par DE BERIEUX Chantal Roux, Paris, Ed. Seuil, 1965. (1<sup>ère</sup> édition, 1962).
- GENETTE (G), *Figure II*, Paris, Ed. Seuil, 1969.
- GENETTE (G), *Palimpseste : La littérature au second degré*, Paris, Ed. Seuil, 1982.
- GENETTE (G), *Figure V*, Paris, Ed. Seuil, 2002.
- GENETTE (G), *Figure III*, Paris, Ed. Seuil, 1972.
- GOLDENSTEIN (J-P), *Lire le roman*, Bruxelles, Ed. De Boeck/Lancier, coll. « Savoirs en pratique », 2005. (8<sup>ème</sup> édition).

- HOTTOIS (G), *De la renaissance à la postmodernité* : Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine, Bruxelles, Ed. De Boeck et Larcier, COLL. 3Le point philosophique », 2002, (3eme édition).
- KUNDERA (M), *L'art du roman*, Paris, Ed. Gallimard, 1986.
- LEGUAY (T), DUCHESNE (A), *Petite fabrique de littérature*, Ed. Magnard, 1993.
- LIPOVESKY (G), *L'ère du vide* : essai sur l'individualisme contemporain, Paris, Ed. Gallimard, coll. « Nrf essais », 1983.
- LYOTARD (J-F), *Le différend*, Paris, Ed. Minuit, coll. « critique », 1983.
- LYOTARD (J-F), *La condition postmoderne*, Tunis, Ed. Cérès, 1994. (1<sup>ère</sup> édition, Minuit, Paris, 1979).
- LYOTARD (J-F), *Le postmoderne expliqué aux enfants* : correspondances (1982-1985), Paris, Ed. Galilée, 1988-2005.
- MAINGUENEAU (D), *Le discours littéraire* : paratopie et scène d'énonciation, Paris, Ed. Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2004.
- MARX (W), *L'Adieu à la littérature* : histoire d'une dévalorisation, XVIIIe-XXe siècles, Paris, Ed. Minuit, coll. « Paradoxe », 2005.
- MESCHONNIC (H), *Modernité Modernité*, Ed. Verdier, 1988.
- PACHET (P), *Un à un* : de l'individualisme en littérature (Michaux, Naipaul, Rushdie), Paris, Ed. Seuil, coll. « La couleur des idées », 1993.
- PIEGAY-GROS (N), *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Ed. Dunod, 1996.
- PEYROULET (C), *Style et rhétorique*, Paris, Ed. Nathan, 1994.
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Ed. Seuil, 1996, première édition, 1975, coll. « Poétique. ».
- REICHLER (C), (sous la dir. de), *L'interprétation des textes*, Paris, Ed. Minuit, 1989.
- REUTER (Y), *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Ed. Nathan université, 2000.
- REUTER (Y), *L'analyse du récit*, Paris, Ed. Nathan, 2000.
- RICARDOU (J), *Le nouveau roman*, Paris, Ed. Seuil, coll. « Ecrivains de toujours », 1973.
- SAMAUYAULT (T), *L'intertextualité* : Mémoire de la littérature, Paris, Ed. Nathan université, 2001.
- SARFATI (G-E), *Elément d'analyse du discours*, Paris, Ed. Nathan université/Vuef, 2001. (1<sup>ère</sup> édition, 1997).
- STALLONI (Y), *Les genres littéraires*, Paris, Ed. Dunod, 1997.
- SUSINI-ANASTOPOULOS (F), *L'écriture fragmentaire*, Paris, Ed. Puf écriture, 1997.

- TADIER (J-Y), *Le roman au XXe siècle*, Paris, Ed. Belfond, coll. « Les dossiers Belfond », 1990.
- TODOROV (T), *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*, suivi des écrits du cercle de Prague, Paris, Ed. Seuil, coll. « Poétique », 1981.
- VALETTE (B), *Esthétique du roman moderne*, Paris, Ed. Nathan, 1992.
- VALETTE (B), *Le roman : initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*, Paris, Ed. Nathan université, coll. « Lettres 128 », 1992.
- 24- JOUVE Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Ed. Armand Colin, coll. « Campus », 2001.
- MARTIN Christian, *Roland Barthes et l'éthique de la fiction*, New York, Ed. Peter Lang, 2003.

## Sitographie

---

- BARROT Olivier, « Interview de Frederic Beigbeder sur les Etats-Unis » URL : <http://www.compagniesdumonde.com/magazine-5411.html>
- Jean BAUDRILLARD, « Les traits de la modernité », Url : [www.limag.refer.org/cours/modernitebaudrillard.htm](http://www.limag.refer.org/cours/modernitebaudrillard.htm)
- GONTARD Marc, « Le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation », URL : [www.limag.refer.org/cours/documents/gontardpostmod.htm](http://www.limag.refer.org/cours/documents/gontardpostmod.htm)
- GONTARD Marc, « Le roman français postmoderne : une écriture turbulente ». URL : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003870/fr/>

## CD-ROM

---

- Encarta 2007
- Universalis 2007.

## Mémoires et thèses

---

- VACHAUD Pauline, Mémoire de master II, *D'une voix l'autre : Poétique d'une littérature contemporaine*, BON François, *Prison c'était toute une*, DEPUSSE Marie, *Dieu gît dans les détails : là où le soleil se tait*, université Stendhal Grenoble III, U.F.R de lettres moderne, juin 2006.

## Annexe

Cette annexe servira pour présenter l'auteur Frédéric Beigbeder : pour lequel nous proposons une brève biographie et une interview.

### 1.1. Biographie de l'auteur

Le 21 septembre 1965, Frédéric Beigbeder voit le jour à Neuilly-sur-Seine. Il a fréquenté les bancs de deux lycées prestigieux : Montaigne et Louis le grand puis il a intégré science Po. Au lieu de suivre la voie toute tracée que lui promettait l'intégration de l'ENA, il préfère fonder le caca's club, repère de dandy et passe ainsi 10 ans de sa vie à faire la fête.

Après 1990, Beigbeder est : publicitaire, écrivain, critique littéraire, chroniqueur TV etc. c'est en 1990, d'ailleurs, qu'il publie son premier roman *Mémoires d'un jeune homme dérangé* et devient concepteur rédacteur pour l'agence publicitaire CLMBBDO.

En 1994, il devient chroniqueur chez Glob et ELLE et écrit son second roman, *Vacances dans le coma*. En 1995, l'écrivain devient concepteur rédacteur chez le géant de la publicité Young et Rubicam. Cette année marque aussi la création du prix littéraire Flore : chaque année un jury de journalistes Parisiens récompense une œuvre originale.

En 1996, il devient cofondateur et rédacteur en chef de la revue littéraire NRV et en 1997, quitte ELLE pour rejoindre Voici où il tient la rubrique « Livres et participes », participant aussi, à l'émission culturelle « Le masque et la plume » sur France Inter. Cette même année, l'auteur, après son divorce publie *L'amour dure trois ans*.

1998 marque sa collaboration avec le magazine Lire, jusqu'en 2000. *Nouvelles sous ecstasy*, est publié en 1999, année à laquelle Beigbeder tient depuis peu une chronique littéraire dans l'émission « Rive gauche, rive droite » qui est applaudie par la critique.

En 2000, sort le très attendu *99 francs*, un pamphlet contre l'univers de la publicité, succès de la rentrée littéraire 2000, avec plus de 350 000 exemplaires vendus. 2001, sera consacrée à la publication de l'essai *Dernier inventaire avant liquidation* qui est une relecture

éclairée des 50 livres du siècle, préférés des français. Il anime sa propre émission littéraire sur Paris Première « Des livres et moi ».

En 2003, *Windows on the world* (roman), se vend dès sa sortie à 100 000 exemplaires et reçoit le 12 septembre 2003 le prix littéraire Interallié. Puis, en 2005 *L'égoïste romantique*, texte écrit sous forme de journal intime.

L'écrivain a aussi présentée l'émission « L'hyper show » sur Canal + où il est toujours chroniqueur au « Grand journal » d'où il se retire momentanément pour assurer la promotion de son dernier roman *Au secours pardon*, en 2007 mais aussi celle de l'adaptation de 99 francs sur grand écran.

Frédéric Beigbeder a participé, en 2002, à l'élaboration d'une BD *Rester normal* et en 2004 *Rester normal* à Saint-Tropez



## 1.2. Interview

Interview de Frédéric Beigbeder sur les Etats-Unis (extrait)<sup>110</sup>

« Olivier Barrot, journaliste et grand voyageur, a demandé à Frédéric Beigbeder, éditeur et auteur du roman *Windows on the world* sur la chute des Twins Tower - prix Interallié 2003 -, ce qu'il pensait de l'Amérique du nord, ce qu'il aimait des Etats-Unis et du Canada. Avec l'intelligence et ce sens de la formule qui le caractérisent, Frédéric Beigbeder donne ici sa vision et son analyse toute personnelle d'une région du globe qui fascine, qui le fascine.

O.B - Si vous pensez aux Etats-Unis, à quoi pensez-vous d'abord? Des souvenirs, des rêves, du vécu, l'enfance?

Frédéric Beigbeder - Aujourd'hui, les Etats-Unis, c'est la puissance qui gouverne le monde. On ne les regarde pas comme un pays, on les regarde plutôt comme une utopie, ou un rêve. C'est la culture dominante, c'est l'économie planétaire, ce sont des marques qui investissent dans 180 pays... L'Amérique, ce n'est plus un pays, c'est la planète, presque. C'est un mode de vie mondial et on est pour ou on est contre. Quand on demande à quelqu'un ce qu'il pense de l'Amérique, on lui demande en fait: "Que penses-tu du monde actuel? Dès que tu appuies sur le bouton "Amérique", le monde entier à quelque chose à dire". Personnellement, j'ai un rapport particulier à ce pays. J'y ai des souvenirs d'enfance et de jeunesse, une partie de ma famille est aux Etats-Unis. Ma grand-mère était américaine et venait du Texas; j'ai des cousins à Dallas et à New York. Je suis moi-même membre de l'association "Sons of American Revolution" et suis le descendant d'un patriote qui a libéré ce pays du joug des Anglais. J'ai du sang américain qui coule dans mes veines, j'aime l'Amérique et j'aime ses auteurs: Hemingway, Fitzgerald, Truman Capote et aujourd'hui Don DeLillo, Bret Easton Ellis et Jonathan Franzen. J'appartiens à une génération qui a grandi avec la culture américaine, la musique américaine - Nirvana, Neil Young, James Taylor, Bob Dylan -, la poésie américaine et évidemment, le cinéma. Je n'existerais pas si chaque année, il n'y avait pas un film de Woody Allen pour me maintenir en vie!

---

<sup>110</sup> Olivier Barrot, « Interview de Frederic Beigbeder sur les Etats-Unis » URL : <http://www.compagniesdumonde.com/magazine-5411.html>

O.B – Vous avez beaucoup parlé de New York dans votre dernier roman, y a-t-il quelque chose que vous souhaiteriez ajouter sur cette ville?

Frédéric Beigbeder – L'impression qu'on a en arrivant à New York pour la première fois, c'est d'être chez soi, probablement parce que dans toutes les séries américaines on voit ce décor, on entend ce son, les sirènes de police, etc. C'est un endroit accueillant, mais accueillant au sens où l'on se sent immédiatement ou presque New-Yorkais. C'est le seul endroit au monde qui soit comme ça. En ce qui me concerne, j'ai une grande communauté française de copains là-bas, des camarades de java, des fêtards qui m'emmènent toujours dans les endroits où il faut être. J'ai passé souvent plus de fêtes, plus de nuits à New York qu'à Paris. Chez Régine, au Palladium, au Club USA... Maintenant, je suis une personne âgée! Je vais moins souvent là-bas, mais j'aime cette ville. J'ai voulu écrire un roman le jour où je l'ai vue s'allonger en septembre 2001. Je le dis dans le livre: quand j'ai vu cette ville cesser de tenir debout, j'ai eu envie d'écrire sur elle. Jusqu'à ce que je fasse ce livre, j'avais une relation plutôt festive et personnelle avec New York. Aujourd'hui j'ai énormément réfléchi, étudié, je me suis beaucoup documenté et j'ai donc avec elle, un rapport différent. New York a occupé les trois dernières années de vie, j'ai passé un temps fou là-bas, j'y ai rencontré des écrivains: Bruce Benderson, à qui l'on vient de donner le prix de Flore, et Edmund White. Je suis allé rendre visite à Alain Robbe-Grillet à la New York University. Je considère qu'aujourd'hui, c'est un endroit convalescent et en même temps hédoniste, comme Paris dans les années 1920. Après une catastrophe, on a envie de vivre, de respirer à pleins poumons, de faire ce que bon nous semble, sans entrave. C'est en ce moment qu'il faut aller à New York.

(...)

O.B – Est-ce qu'il y a d'autres endroits, ou d'autres villes en Amérique du nord qui vous inspirent, qui vous émeuvent?

Frédéric Beigbeder – J'ai une attirance particulière pour Las Vegas. À mon sens, cette ville, c'est Babylone, Sodome et Gomorrhe réunies. J'aime cette utopie d'avoir créé un espace délirant en plein milieu du désert, une ville des plaisirs, la ville hédoniste par excellence. Las Vegas, c'est un peu comme Ibiza, en Europe. L'industrie de la discothèque à Ibiza équivaut à l'industrie du jeu à Las Vegas. Aujourd'hui, il y a peu d'endroits au monde plus symboliques, plus métaphoriques que celui-là. C'est l'incarnation de notre civilisation du désir, des besoins artificiels et en cela, cette ville est passionnante. Quand on évoque Shanghai et Moscou comme des endroits tentaculaires, on oublie que c'est Las Vegas qui a inventé le concept et que Moscou et Shanghai ne font que la copier.

Olivier Barrot – Qu’aimeriez-vous dire en conclusion sur l’Amérique du nord?

Frédéric Beigbeder – Quand je cherche l’endroit où je me sens bien sur terre, je suis obligé de reconnaître que je me sens bien à New York et à Los Angeles. D’une manière générale, je me sens assez bien aux Etats-Unis. Beaucoup de Français disent que les Américains ne savent pas vivre, qu’ils n’ont pas de qualité de vie mais je ne crois pas que ce soit vrai. Moi, j’aime la poésie américaine au sens des tableaux d’Edward Hopper, c’est-à-dire des gens seuls au comptoir d’une station-service éclairée au néon, avec quelqu’un à la radio qui dit: “You are listening to Wmachin- truc”, un verre de Jack Daniel’s à la main. Je trouve qu’il y a peu d’endroits qui procurent ce sentiment de se sentir chez soi. Peut-être est-ce dû à mon histoire, mes racines, ma culture... Peut-être suis-je colonisé, comme les autres? N’empêche que quand je vais aux États-Unis je me sens accueilli. Alors c’est vrai que par le passé, j’ai beaucoup critiqué l’Amérique, pas autant que José Bové, mais presque. Jusqu’à ce qu’il y ait le 11 septembre. À ce moment-là quand j’ai vu que cet endroit était attaqué, je me suis dit: “bon, OK, si je devais choisir mon camp, si j’étais obligé de raisonner d’une manière binaire, je choisirais celui de l’Amérique en premier”. J’espère ne jamais avoir à choisir mon camp.

O.B – Très bonne conclusion. Merci! »