

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 4/2020
ISSN 2611-3309

MARISA VERNA

Des images en quête de sens.
Par les écrans du monde de Fanny Taillandier

Making sense of images.
Fanny Taillandier's Par les écrans du monde

SOMMARIO | ABSTRACT

Dans notre article nous nous proposons d'analyser le traitement de l'espace dans le dernier roman de Fanny Taillandier *Par les écrans du monde* (2018). Dans ses descriptions de la ville bouleversée par le cataclysme, Taillandier met en œuvre une série de stratégies stylistiques qui, dans l'esthétisation de l'horreur, lui redonnent paradoxalement un sens: la fragmentation de l'espace et sa recomposition passent en effet par une peinture verbale où l'image trouve une 'consistance' que la "modélisation numérique" ne peut pas représenter, alors qu'elle est à même de concevoir un "chaos" qui nous est inaccessible. Nous nous servons pour notre analyse du cadre théorique de la géopoétique, telle qu'elle a été élaborée par Kenneth White, Michel Collot et par l'équipe canadienne de Marcello Vitali-Rosati et Servanne Montjour.

This paper analyses the category of space in Fanny Taillandier's last novel *Par les écrans du monde*. We argue that Taillandier tries to "make sense" of 9/11 terrorist attack through a stylistic recomposition of the dimension of space, while situating it in a "geometry of words" that makes it meaningful and human again. In effect, in Taillandier's novel, the devastation and the final regeneration of the city are conveyed by a verbal picture, where images that constantly flow in the media find a solidity that no "digital modeling" (Taillandier) could reach, being the digital representation only able to show (and rationalize) chaos. Literature, on the other hand, bears human life. Our theoretical framework is the "Geopoetic" approach, as it is conceived by Kenneth White, Michel Collot and the Canadian research group of Marcello Vitali-Rosati and Servanne Montjour.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

littérature, désastre, style, espace, lieu, géopoétique
literature, disaster, style, space, place, geopoetic



MARISA VERNA

Des images en quête de sens.
Par les écrans du monde de Fanny Taillandier

“Il n’y a jamais eu qu’une seule ville”.
Samuel Beckett, “Le calmant”, *Nouvelles et textes pour rien*

Introduction

Dans cet article nous nous proposons d’analyser le traitement de l’espace dans le roman de Fanny Taillandier *Par les écrans du monde* (2018). Notre hypothèse est que la tentative de l’écrivaine française de “faire sens” de l’attaque terroriste aux tours jumelles de New York passe par la dimension de l’espace, soit par une tentative de “situer” le monde dans une “géométrie de mots”, qui soient aptes à lui redonner sens. La narration représente en effet un monde dominé par les images, où l’espace est paradoxalement gommé comme lieu et présence, et finit par ne plus exister comme structure de l’humain.

Pour plus de clarté, nous allons présenter brièvement le roman que nous analysons, ainsi que son auteure. Fanny Taillandier (1986) a débuté sa carrière d’écrivain avec un premier roman *Les confessions du monstre* (2013), couronné du Prix Littéraire

des Grandes Écoles en 2014. Elle doit sa véritable célébrité à la fiction documentaire qui a remporté le Prix Révélation de la Société des Gens de Lettres, *Les États et Empires du Lotissement Grand siècle* (2016), où elle entame sa recherche sur l'espace et le territoire en tant que conception politique et philosophique, et dont nous allons nous servir pour notre analyse de *Par les écrans du monde*, publié en 2018 chez Seuil.

Dans cette dernière œuvre Taillandier s'attache à la narration de l'un des événements les plus tragiques du vingt-et-unième siècle, l'attaque aux tours jumelles du 11 septembre 2001. La vie de trois personnages se croise et se superpose ce même jour, Lucy (brillante mathématicienne qui travaille à un modèle de prévisions du risque pour une grande société d'assurances) étant l'une des survivantes de l'attentat, alors que son frère William, vétéran de l'armée étatsunienne ensuite employé comme officier en chef du Service de la Sécurité de l'aéroport Logan International de Boston, est chargé de l'enquête sur l'embarquement des terroristes dans les avions qui ont perpétré les attentats. Le troisième protagoniste, Mohammed Atta, est le seul personnage réel du roman, dont l'histoire est reconstruite (bien que largement fictionnalisée) grâce aux documents mis à disposition par le FBI et la CIA.

1. *Un monde désorbité*

Dans le roman, les cartes et les plans sont représentés comme des instruments de domination, elles-mêmes des "images", sans ancrage dans l'existant en tant qu'habité et vécu. Pertinente pour les trois protagonistes du roman, la notion de cartographie en tant qu'"instrument de représentation [...] aux mains du pouvoir" (Taillandier 2018: 97)¹ constitue en effet un fil rouge de la narration, qui en dessine à la fois la structure idéologique et (nous le verrons mieux par la suite) la texture esthétique. Le soi-disant "anarchisme ontologique" de la *Zone*

Autonome Temporaire, où la cartographie est considérée comme l'une des pires formes de contrôle, est ouvertement mentionné dans l'entretien fictif entre Hakim Bey et Frédéric Valvert (amant dominateur de Lucy frayant avec la gauche newyorkaise), alors que le frère de Lucy, William, devient la victime de ce même "instrument de domination" après en avoir subi la fascination. Le cadre apparemment rationnel représenté par les "cartographies neuves" (108), si excitant au début pour le Major Johnson, se révèle en effet un leurre destiné à faire disparaître, littéralement, la mort du "spectacle" de la guerre: "ces cartes revenues dans ses cauchemars où il déchiffrait trop tard le plan des embuscades, elles n'avaient aucun sens pour personne" (116). Mohammed Atta, quant à lui, n'a jamais conçu d'autre horizon de compréhension du réel que celui des représentations cartographiques de l'espace. Dans les documents que la C.I.A. retrouve dans son habitation au Caire, il n'y a que cela: "cartes, plans, dessins, croquis; pas de lettres d'amour pliées, pas de numéros de téléphone, pas une seule photo de maîtresse ou de flirt dans le dossier" (107).

Le roman, en revanche, re-place l'humain dans l'espace, ramenant celui-ci à la catégorie du lieu, qui par définition existe "d'abord et avant tout par les histoires qui le traversent, parce que l'on y a vécu" (Vitali-Rosati, Monjour 2017: 210), et qui partant n'est pas "cartographiable". Nous nous servons ici de la théorie géocritique, qui nous paraît spécialement appropriée à l'analyse de l'écriture de Fanny Taillandier, vu le rôle central que l'espace (conçu plus largement comme territoire dans le roman-essai de 2016 et comme espace urbain dans *Par les écrans du monde*)² revêt dans la représentation du réel qu'elle met en place dans ses œuvres. Déjà dans *Les États et Empires du Lotissement Grand siècle*, en effet, la conséquence du "Grand Fracas" (le désastre apocalyptique qui a frappé la civilisation occidentale dans ce roman dystopique) est la déterritorialisation, le

déracinement des populations humaines survivantes: “Nous, rejetons des survivants, sommes restés nomades: nous ne savons pas cultiver la terre. Personne n’est de nulle part. Personne ne s’arrête. Nous cherchons pitance et rendons grâce à Dieu” (2016: 21), ou, encore : “Quand les habitants du Lotissement se rendirent compte que l’argent sur lequel ils avaient fondé leur bonheur [...] ne ressemblait nullement au blé qu’ils lui associaient depuis des siècles [...] ils laissèrent tomber leur bourse, *ils se détournèrent du sol*” (178):

L’espace urbain subit le même sort dans les images télévisées transmises de manière obsessionnelle dans *Par les écrans du monde*: déshumanisé, l’espace n’est plus véritablement habité ou habitable, car l’image prime sur le réel. Selon la célèbre affirmation de Jean Baudrillard, souvent cité dans le roman de manière directe ou indirecte, “on pourrait presque dire que la réalité est jalouse de la fiction, que le réel est jaloux de l’image... C’est une sorte de duel entre eux, à qui sera le plus inimaginable” (Baudrillard 2001).

Dans ses descriptions de la ville bouleversée par le cataclysme, Taillandier met en œuvre une série de stratégies stylistiques où l’image trouve en revanche une “consistance” que les simulations de la réalité mises en place par la modélisation numérique, dont Lucy est “l’oracle” (61), sont impuissantes à représenter, alors qu’elles sont à même de concevoir le chaos, lequel nous est au contraire inaccessible :

Chaque morceau de débris fumant, chaque brisure sur les poutrelles d’acier, coque morceau de papier A4 à moitié calciné dans les rues alentour auraient pourtant pu être prévus et anticipés. [...] Leur confrontation sous forme de données numériques aurait permis de modéliser, à la perfection et avant même l’écroulement, la disposition du champ de ruines que nous avons désormais sous les yeux, et qui nous paraît l’image précise du chaos. Simplement, nous sommes trop faibles pour ces calculs et cette vitesse. Ce qu’on appelle

chaos est un ordre inaccessible à l'entendement humain (30-31).

La relation à l'espace des trois protagonistes du roman coupe leur dysfonctionnement respectif, leur incapacité à se situer dans le réel. Nous allons donc analyser leur attitude individuelle envers la dimension spatiale, pour ensuite envisager ce que Michel Collot appelle "l'écart entre une topographie objective et la topologie littéraire" (2011). L'écriture littéraire, en effet, re-présente et re-situe des mondes que les cartes et les calculs semblent avoir "désorbité" (Proust 1913, ed. 1987: 5) pour de bon, en les retranchant de la dimension humaine du senti et du perçu.

1.1 *Espace(s) calculable(s). Lucy*

Des trois protagonistes du roman, Lucy est certainement celle davantage impliquée dans l'illusion de domination rationnelle de l'existant, qu'elle travaille à modéliser et à contenir dans un "calcul stochastique des marges d'erreur", et dans lequel le réel n'est, en effet, "qu'une option parmi d'autres". Cet "aléa" qui était censé, dans l'élaboration mathématique que Lucy se préparait à présenter au comité de direction de la compagnie d'assurances AON, "s'intégrer au calcul avec sa propre marge d'erreur", a effectivement eu lieu, le risque s'est vérifié et a accompli sa propre "propension au chaos" (56), la précipitant dans l'œil du cyclone. Mais même "d'un point de vue mathématique le chaos se manifeste dans la durée" (40), et cet espace que Lucy a cru pouvoir contrôler doit se situer dans un temps humain, son temps à elle, qui s'intègre à un espace tragiquement matériel.

La description des décombres dans lesquelles Lucy est ensevelie nous ramène de force dans ce réel que des "images parfaites et pourtant incompréhensibles" (33) sont incapables de représenter. Comme l'observe Jean-Marc Vernier, en effet,

dans l'obsession médiatique des images, "il n' y a plus d'un côté le réel et de l'autre sa représentation, tout est immédiatement image" (2002: 55). La culbute de Lucy dans sa propre abstraction intellectuelle ne retrouve un sens que dans la couture d'un texte patiemment brodé, où "tout cela s'incarne" (31) et redevient humain. En effet, la répétition obsessionnelle des images télévisées des tours jumelles qui s'écroulent est reprise par la narratrice comme un leitmotiv qui en souligne l'insignifiance, à laquelle s'opposent des "figures de mots", ou plutôt des "tropes" au sens musical du terme, un "ornement du plainchant grégorien au moyen d'additions, de substitutions ou d'interpolations de textes musicaux ou poétiques" (*TLFI*, "trope", *ad vocem*). Comme ces tropes qui étaient ajoutés au plainchant médiéval pour en développer la mélodie ou pour en expliquer le sens, ces passages à haute densité rhétorique viennent en effet "orner" et "expliquer" des images qui, du fait même de leur répétition, ont fini par perdre leur signification. Fanny Tailandier ajoute, littéralement, une voix à une représentation du réel qui n'en avait plus, qui était devenue muette. Pour le dire avec Jean-Louis Comolli, "si le son manque, manque le monde" (2001: 9).

Imitant la technique de reprise filmique, la narratrice procède en effet par prises de vue, telle une grue qui permettrait un travelling d'images zoomant de l'extérieur à l'intérieur, dans un vas-et-viens continu où même le vocabulaire de l'analyse filmique est exploité ("Hors-champ", "Vidéocrash")³. L'entrée de Lucy dans le mall qui conduit à la tour où se trouve son bureau est enregistrée par des caméras de surveillance mais, après la première explosion, "les dix écrans correspondant aux différentes galeries déroulent pour personne [...] le film de cette lumière blanche qui approche" (20), alors qu'à l'extérieur l'image est reprise par les hélicoptères de la télévision.

Émanant de leur *parallélisme majestueux*, le nuage toxique ressemble à une double oriflamme triomphale et sinistre, hissée aux mâts *de quel* gigantesque vaisseau aussi grand que la presqu'île, célébrant *quel* avenir. On ne voit plus les flammes; *de loin, de près, du sol ou des airs*, les deux *tours blessées* se nimbent de ce brouillard qui cache leurs entrailles où la fusion se prépare (21, nous soulignons).

Au parallélisme de l'image correspond dans l'écriture le parallélisme syntaxique (figure constante dans le roman), organisé en une suite d'asyndètes et bipartitions qui parcellisent la représentation et en brouillent la netteté artificielle; les locutions adverbiales de lieu, apposées l'une à l'autre dans une série chiasmatisque, plongent le lecteur dans la réalité d'une vision "explosée", dont le centre n'est nulle part. La grandeur presque mythologique de l'image est démentie par la similitude de l'oriflamme, avec sa double qualification oxymorique (trionphale et sinistre), dont l'inconséquence introduit à l'interrogation elliptique et redoublée (de quel... quel), destinée à rester sans réponse. L'hypallage des "tours blessées" nous introduit dans le tragique et l'aberration de l'expérience, auquel répond le contrepoint des commentaires de téléspectateurs imaginaires, habitués "depuis longtemps à considérer les images comme les facettes d'un monde cohérent" (22).

La variation du point de vue, de la caméra à l'œil de Lucy, est signifiée dans l'écriture par une fragmentation plus intense des éléments linguistiques, qui se somment en des appositions saccadées, en des parallélismes rapides, ordonnancés en une parataxe apte à reproduire la vision éclatée de la victime, laquelle ne voit que par adjonction, dans une contiguïté corporelle qui finit par donner sens à l'absurde:

Éclairs des lampes, fumigènes, couleurs fluo. Elle est à l'intérieur d'un décor de flipper. Toujours l'étrange pulsation de son corps, de ses pas, de son pouls, qui semble de plus en

plus forte, de plus en plus sonore, se mêle à des alarmes désynchronisées venues d'un peu partout, anti-vol, anti-effraction, anti-incendie, qu'importe. C'est presque beau d'une certaine façon. Peu à peu la peur quitte Lucy qui se laisse enivrer par cette mélodie sourde, heurtée [...]. Ce spectacle n'est que pour elle seule (26-27).

Perdue dans les rhizomes du réel, la "visionnaire" des statistiques (53) s'est paradoxalement retrouvée elle-même: miraculeusement sauvée, Lucy se reconnaît ("Je suis quelqu'un: je suis la marge d'erreur") et se retrouve dans un espace réel: à la sortie des décombres de la tour Sud, "elle voit le dernier rayon de soleil. C'est donc bien le monde, pense Lucy" (377-79). Ce "spectacle" qui n'est que "pour elle seule" s'oppose dans sa paradoxale beauté aux images "carambolées" qui défilent dans les téléviseurs à l'extérieur de la tour, "comme un alphabet hiératique" (30).

1.2 *Espace(s) mesurables. Cartes et plans. William*

Comme Lucy, son frère William se retrouve culbuté par l'attaque en dehors de cette zone de confort où l'espace semble mesurable. Officier en chef de la Police de Sécurité de l'Aéroport de Boston, il a cru possible, comme elle, de contrôler le réel. "Augures du passé", les algorithmes du système informatique de sécurité ont bien détecté les terroristes, mais l'aléa (des "signes que personne n'avait pris le temps de lire") s'est vérifié malgré tout (83). Comme Lucy, William se meut dans "un décor dénué de tout sens propre, entièrement configuré pour et par le mouvement des machines" (95); comme elle, il a cru dans un système qui "est censé représenter le monde" mais en fait "ne ressemble à rien" (103).

À la différence de Lucy, toutefois, William a déjà payé un lourd prix à ce mythe de la domination de l'espace. Engagé dans le calcul du risque dans l'opération Restore Hope, William a eu

foi dans les cartes et les plans. Chargé d'interpréter les images satellites des nouvelles cartographies envoyées par les drones, le Major William Johnson regardait depuis Las Vegas le monde se découper

en milliers de minuscules zones rectangulaires, infinie combinatoire *de reliefs et de routes, de constructions et d'étendues à découvert*. Images en noir et blanc, caméras haute précision embarquées à 12.000 pieds du sol; les hommes *comme des fourmis* et les tanks *comme des cloportes, un monde d'insectes* tourmentés sous un regard qu'ils ignorent. Images thermiques, bleu, vert et orange, les humains et les moteurs chargés d'une même aura rougeoyant depuis *leur cœur caché* (85-86, nous soulignons).

En reproduisant la géométrie de la carte, l'écriture redonne paradoxalement vie à l'image numérique, où l'illusion du contrôle commence à vaciller. Ce sont les yeux de William à parcourir cet espace et en faire un lieu: le parallélisme sert encore une fois à Taillandier à définir le point de vue, grâce à la répétition et à la variation des compléments du nom qui définissent cette "combinatoire" censée être infaillible. Les similitudes qui suivent procèdent en un climax ascendant vers l'humanisation de l'image, et ce de manière aberrante, car les comparants relèvent tous du domaine des insectes, soit le domaine considéré comme le plus éloigné de l'humain. Les couleurs, toujours nettes et sans nuance dans le roman, définissent un espace vécu, alors que les machines sont dotées du plus dangereux des dispositifs, un cœur.

Engagé dans Tempête du désert pour analyser des images encore plus précises, envoyées par les nouveaux F117, William comprend très vite que "c'est bien moins rationnel et propre que ne le prétendait l'État Major". La caméra thermique ne lui cache plus "le cœur et le casque encore chaud des soldats irakiens en déroute", ni les "jets de sang noir", les "convulsions"

des victimes (88). Quand il rentre de sa troisième mission à Mogadiscio, il “saigne des yeux. Littéralement” (89). Le sang chaud de la vie ne se laisse pas expulser de l’image, et ramène l’espace à une catégorie existentielle, celle de la douleur humaine. La littérature nous rappelle, en effet, que “l’espace numérique est un espace réel, dans lequel nous habitons” (Vitali-Rosati, Monjour, 2017: 214-15). William, qui “préférerait scruter les cartes et ne s’en cachait pas” (266), sait maintenant que si “la carte est plus intéressante que le territoire” (Houellebecq 2010: 2), elle peut aussi vous faire saigner.

La “fêlure presque parfaitement rectiligne” qui traverse la fenêtre depuis son bureau de Boston (373) relève d’une géométrie autre que celle d’une carte bien dessinée: symbolique d’une fracture intérieure qu’aucune foi dans la raison ne pourra réparer. L’image paraît bien choisie, avec sa probable allusion à la *Bête humaine* de Zola (1994), pour décrire la condition de fracture intérieure dont souffre William, à qui on a diagnostiqué le Syndrome de Stress Post Traumatique, mais qui ne pourra pas bénéficier de la pension, car il n’a été “au contact que des images” (218)⁴.

Cette “géométrie du désastre” n’est d’ailleurs pas sans rappeler, encore une fois, l’espace “blanc, apparemment illimité”, dans lequel avance Jed dans *La carte et le territoire* de Michel Houellebecq, quand le protagoniste s’assoupit dans l’aéroport de Shannon en Irlande.

On ne distinguait pas de ligne d’horizon, le sol d’un blanc mat se confondant, très loin, avec le ciel d’un blanc identique. À la surface du sol se distinguaient, irrégulièrement disposés, de place en place, des blocs de texte aux lettres noires formant de légers reliefs: chacun des blocs pouvait comporter une cinquantaine de mots. Jed comprit alors qu’il se trouvait dans un livre, et se demanda si ce livre racontait l’histoire de sa vie (2010: 53).

Ici aussi, l'espace a paradoxalement tenté un des impossibles de la physique: sortir du temps. La chronologie des "places" qui forment les étapes de la vie de Jed est bouleversée en une succession de noms de femmes qui se perdent dans une ligne de fuite sans aucune direction lisible. Hors de la carte, il n'y a plus d'espace, quand on a perdu son propre lieu. Même ceux qui se bercent dans l'illusion de s'opposer à son pouvoir, ne font que travailler à l'entretenir. Lucy, qui fraye avec l'ambiance anarchiste et intellectuelle de New York et cite Hakim Bey, s'effondre au moment où elle tentait de trouver le parfait algorithme qui pourrait tenir compte de "l'ensemble des impondérables politiques mondiaux" (56).

1.3 *Pyramides, tours, dédales. Mohammed Atta*

Dans le roman, Mohammed Atta est un personnage fantasmé, littéralement poursuivi dans le palimpseste de tous les textes (réels et fictionnels), que l'auteure brasse dans une narration tournant à vide, visant à rester sans réponses⁵. Il se trouve, comme Jed, dans un livre, et "cartographie le dédale" (89). Son récit est la carte, car il n'est pas à même d'identifier un lieu pour y inscrire son histoire ("car jamais, nulle part, Atta ne se sent chez lui": 92)

Il s'enferme, étudie l'architecture. Plans de coupe repassés à l'encre noire, sur du papier jauni et très fin, *palais, cours, minarets, mosquées, mosquées*. Il cherche l'harmonie. Il calcule la portée des voûtes, des croisées, des piliers. Il change d'échelle, refait les perspectives, corrige un angle. Les dessins sont soigneux et obsessionnels (94, nous soulignons).

La structure syntaxique du parallélisme et de l'asyndète s'applique cette fois à reconstruire la "fuite" (au sens musical du terme) du regard d'Atta, perdu dans une recherche obsessionnelle d'harmonie, d'un absolu que la carte semble

promettre. Seulement, “nulle cartographie n’a épuisé le chaos” (96). À la différence des deux autres protagonistes du roman, Atta ne “s’incarne” (31) pas dans la narration. Sa poursuite de la carte touche son extrême conséquence, jusqu’à la confusion totale entre la représentation en échelle du monde et le monde lui-même. Après le décollage qui doit le conduire jusqu’aux tours du World Trade Center, il regarde le paysage qui se déroule sous l’avion, et voit “des champs qui font la taille d’un pays, d’un jaune trop vif pour être honnête; des autoroutes qui s’entrecroisent aux abords des villes des lotissements dont les rues dessinent des cercles, des palmiers. Tout cela *factice jusqu’à l’écœurement*” (304, nous soulignons).

Pour Atta, la carte est le territoire, il s’est complètement “déterritorialisé”, comme, dans *Les États et Empires du Lotissement Grand siècle*, les habitants du Lotissement, où les rues “ne mènent jamais qu’à elles-mêmes, dans une organisation fractale, une boucle desservant des boucles” (38). L’épisode de la destruction de la pyramide jouet par l’enfant Atta, que l’auteure définit elle-même d’“analogie simple”, à laquelle “s’accroche” l’agent de l’FBI chargé de l’enquête, sert justement à mettre en cause une conception de l’espace d’où le “hasard” (l’humain) serait exclu: “Pyramides, Twin Towers. Dans les deux cas une architecture monumentale, une prouesse technique. Dans les deux cas des ruines. Dans les deux cas, aussi, un labyrinthe caché, crypté” (51-52).

Signes – au sens linguistique, poétique, mais aussi archéologique du terme – d’une civilisation qui touche à son terme, les pyramides avaient déjà été associés aux restes du Lotissement Grand Siècle, là aussi image cryptée d’un univers désormais incompréhensible.

2. *L'esthétique du désastre. Le Hiéroglyphe de l'espace*

L'exercice d'une "esthétique de la post-apocalypse", telle que Fanny Taillandier la définit elle-même en 2016 dans un entretien à France culture ("Fins de monde. Après le grand fracas"), permet de tenter de comprendre ce "hiéroglyphe" qu'est devenu l'espace, une fois qu'il a renoncé à être un lieu. Dans ce même entretien, elle identifie le moment historique contemporain, où toute une partie de l'humanité est forcée de retourner à la condition du nomadisme, comme "un point de bascule qui remet en cause tout ce qui nous permet de nous penser et même de vivre et de nous projeter en tant qu'êtres humains, à savoir le sol et nos maisons dessus et puis l'écriture"⁶. L'écriture, en effet, est ce qui nous permet d'accéder au sens de ce qui paraît ne pas en avoir, car en même temps qu'elle permet de prendre du recul, elle replace le désastre dans le sillon que les images ont imprimé dans nos yeux. La destruction des appareils téléviseurs en Afghanistan, où Atta s'est rendu pour être entraîné au combat, représente très bien ce rôle de l'écriture "esthétique", littéraire de la catastrophe:

Le but est simple à présent: viser les télés, une par une, d'abord celle du haut, puis celle d'en dessous, et ainsi de suite jusqu'en bas. Un tir en plein cœur de l'écran occasionne une belle explosion, la gerbe jaune du phosphore éliminant le ciel rosacé. Le mercure de certains modèles y ajoute des flammèches orange, qui semblent répondre à l'appel à la prière dont le vent porte l'écho jusqu'à nous (261-63).

Si la scène décrite est apparemment "insensée", l'ordonnement du texte nous en restitue une sorte de beauté dans le parallélisme des syntagmes prépositionnels de lieu, dont la brièveté répond au mouvement du regard suivant les télés amoncelées dans le viseur; on retrouve en effet une forme d'harmonie paradoxale, que les couleurs de l'explosion transforment

en un véritable tableau. La destruction des appareils téléviseurs répond d'ailleurs de façon symbolique à la projection tout aussi insensée et effrayante des images de l'attaque dans "tous les écrans du monde", que la narratrice distribue rythmiquement tout le long des chapitres:

- Nous sommes le 11 septembre 2001 et nous avons appris depuis longtemps à considérer les images comme les facettes d'un monde cohérent (22, "Videocrash");

- C'est assez réussi, comme film, dit quelqu'un. À l'époque nous laissions CNN branché, ça faisait comme une ambiance. Sur l'écran, le film des actualités était devenu un film épique. [...] Le front, c'était l'image (131-32, "Épopées rhizomes");

- L'écran de la télé rejoue en boucle depuis maintenant des heures la partie du film qui montre l'effondrement, méthodique, à l'œil nu parfaitement vertical, terminant dans un nuage noir. [...] Puis ça recommence. C'est hypnotique et insensé (224, "Pierres");

- Nous aurons huit ans le mois prochain et il y a longtemps que nous savons que les gens qui prennent cet air docte à la télé ne disent que des balivernes. [...] Tu le sais bien, qu'à tout le moins ces images signent la fin du monopole du mythe. Les pierres qui tombent, nous les reprenons pour construire d'autres royaumes (330-31; "Boucle").

L'absence d'un lieu a engendré un espace dont l'image se boucle sur elle-même, sur le néant.

2.1 *Lieux humains, la mort*

Dans *Par les écrans du monde* c'est paradoxalement dans la mort que l'espace se définit comme lieu de l'humain. Le roman s'ouvre en effet sur ce que la géocritique définit comme un "acte de paysage", soit un "processus sémiotique au cours duquel le sujet interagit avec l'environnement, il met en jeu les

sens, l'affectivité, les savoirs et les codes culturels, esthétiques et linguistiques qui déterminent la sélection et l'appréciation de certains aspects du relief, de la végétation, du réseau hydrographique, etc." (Bouvet 2015: 42).

Le père de Lucy et William annonçant sa mort prochaine à ses deux enfants est en effet le seul personnage à véritablement s'inscrire dans un lieu, avec lequel il interagit en tant qu'individu, dont l'écriture nous restitue les perceptions. Cette scène qui "ne sera enregistrée nulle part" (10) et qui ne paraîtra sur aucune chaîne de télévision est la seule à laisser une trace, au sens littéral de "vestige, reste" (TLFI, "trace", ad vocem), à l'opposé donc du "hiéroglyphe" du Lotissement Grand Siècle, des tours et des pyramides. La vue que le vieil homme observe de sa fenêtre à Detroit avant de décrocher le combiné est soigneusement peinte touche après touche, comme si la description procédait au rythme de la respiration du personnage.

Deux corneilles réveillées se sont mises à tourner, *formes noires et légères* dans un monde encore *bleu*, et jettent leur cri perçant vers le voile de *brume matinale* suspendu sur les eux, que le soleil n'a pas encore déchiré. *Plus loin sur la berge* se détachent *les silhouettes droites* des pins sur le *miroitement huileux* de l'eau calme [...]. Souvent il y a du vent ici, mais ce matin à *peine un souffle* (11, nous soulignons).

Sensorielle et dense, la description restitue une perception pleine et harmonieuse, où les éléments se correspondent par forme et position (vertical, horizontal, mouvement, stase), et par touches de couleur (le noir symbolique des corneilles, le bleu du ciel et de l'eau, la brume). L'observateur de cette scène respire (à peine un souffle de vent) et écoute. Tout en s'appêtant à mourir, le vieil homme est donc entièrement présent, situé dans un lieu et dans un temps concrets, sensibles. La description de cette vue est reprise par trois fois, suivant la progression de la

lumière du soleil qui se lève sur le lac, suivant, encore une fois, la perception du personnage

Dans le cadre que fait la porte-fenêtre, bordée d'un côté par *le voilage blanc* bouffant légèrement sous cette minuscule *brise*, le paysage a l'air d'une photo peinte: *pelouse, hautes herbes, pins, lac, ciel*; le *bleu* qui teinte tout comme un filtre s'éclaircit de façon seulement perceptible par l'arrivée des autres couleurs; le lac devient *gris clair*, la pelouse prend peu à peu *un vert presque fluo*. On entend ensuite *une grive*. L'aube est proche (11, nous soulignons).

On reconnaît les structures syntaxiques du parallélisme et de l'asyndète, à rythmer l'image comme dans la progression du regard. Ici, toutefois, nous ne sommes pas en présence d'une image seulement visuelle, et les couleurs mêmes mesurent l'avancement du temps, le temps d'un individu unique, mortel, et par cela même vivant.

La tentative de s'extirper du temps et de dominer le hasard, elle, conduit à l'Apocalypse, et à provoquer ce même chaos dont on avait cru pouvoir se débarrasser. Comme dans le *Lotissement Grand Siècle*, en effet, dans le New York terrassé par l'attaque "[l]a mort était de retour. Le germe du mal enfouis sous la terre [...] avait fini par refleurir" (Taillandier 2016: 117). En visant à dépasser l'humain – sortir de l'histoire, du désordre, du mal – la civilisation contemporaine a fini par s'extirper de la terre elle-même, de l'espace comme lieu de vie. La parole littéraire peut redonner voix à cette humanité qui a perdu le contact avec sa propre nature. Comme l'affirme Yves Citton, en effet, c'est "en faisant parler la lettre des textes qu'on les met au service de la meilleure cause possible, celle d'une altérité qui enrichit notre perception du réel (et notre capacité d'agir sur lui)" (2017: 38). La restitution esthétique du désastre peut donc être considérée comme un "geste politique", un acte capable

d'“établir une correspondance entre ‘page’ et ‘paysage’” (Colot 2011), une tentative de se re-situer, et ce faisant, d'accéder au sens.

NOTES

¹ Dorénavant les citations du roman seront indiquées entre parenthèse dans le corps du texte.

² Fanny Taillandier a d'ailleurs commencé des études d'urbanisme, et collabore à la revue *Urbanités*. En mars 2018 elle a publié un article sur les camps de migrants dans les villes françaises, “Le camp de migrants, espace exceptionnel au cœur de la ville ordinaire”.

³ Ce sont les titres des chapitres 1 e 2 du roman.

⁴ Fanny Taillandier est éditrice d'une nouvelle de Zola, de l'œuvre duquel elle est passionnée [Zola, Émile (2015), *L'inondation*, ed. Fanny Taillandier, Paris, Flammarion].

⁵ Dans un entretien à *France culture*, où il était question de son livre précédent *Les États et Empires du Lotissement Grand Siècle*, Fanny Taillandier affirmait: “Pour moi toutes les grandes œuvres et notamment du point de vue romanesque sont des œuvres qui ne donnent aucune réponse, qui montrent des choses, qui font agir de l'ironie à un endroit où on ne s'y attend pas, mais surtout pas qui viennent établir un bilan définitif de ce que l'on regarde” (“Fins de monde. Après le grand fracas”, 3 novembre 2016, “Les nouvelles vagues”, *France Culture*, <https://www.franceculture.fr/player/export-reecouter?content=5d81b3dd-11b9-4389-a903-ab520ecfc2a7>).

⁶ “Fins de monde. Après le grand fracas”. Sur cet épisode, voir un deuxième entretien de Fanny Taillandier à *France Culture*, cette fois sur le roman que nous analysons: “Le mystère du Kamikaze me hantait”, 2 octobre 2018, dans le programme “Par le temps qui courent”, *France Culture* (<https://www.franceculture.fr/player/export-reecouter?content=ce92e9c7-1518-4ff7-80d4-787eb707265c>).

BIBLIOGRAPHIE CITÉE

- Baudrillard, Jean (2001), "L'esprit du terrorisme", *Le Monde*, 3 novembre. [08/10/2020] https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2007/03/06/l-esprit-du-terrorisme-par-jean-baudrillard_879920_3382.html
- Bouvet, Rachel (2015), *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M. Le Clézio*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Citton, Yves (2017), *Lire interpréter actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, Paris, Éditions Amsterdam.
- Collot, Michel (2011), "Pour une géographie littéraire", *Le Partage des disciplines, Fabula-LhT*, 8. [30/08/2018] <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>
- (2014), *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti.
- Comolli, Jean-Louis (2001), "Le silences des tours", *L'image, le monde*, 2: 9.
- Houellebecq, Michel (2010), *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion.
- Proust, Marcel (1913), *Du côté de chez Swann, À la Recherche du Temps Perdu*, ed. Jean-Marie Tadié, Paris, Gallimard, "Pléiade", 1987, vol. I.
- Taillandier, Fanny (2013), *Les confessions du monstre*, Paris, Flammarion.
- (2016), *Les États et Empires du Lotissement Grand siècle*, Paris, PUF, "Perspectives critiques".
- (2018), *Par les écrans du monde*, Paris, Seuil, version numérique. *Treasure de la Langue Française Informatisé, TLFi*.
- Vernier, Jean-Marc (2002), "L'image-absolue du 11 septembre 2001: une image télévisuelle pas comme les autres", *Quaderni*, 48: 53-61.
- Vitali-Rosati, Marcello; Monjour, Servanne (2017), "Littérature et production de l'espace à l'ère numérique l'éditorialisation de la Transcanadienne. Du spatial turn à Google Maps", *@analyses Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, 12, 3: 198-229. [06/05/2020] www.revue-analyses-org

Zola, Émile (1994), *La bête humaine*, ed. Philippe Hamon, Paris, Gallimard.

AUDIOS

“Les nouvelles vagues”, *France Culture* (<https://www.franceculture.fr/player/export-reecouter?content=5d81b3dd-11b9-4389-a903-ab520ecfc2a7>).

“Par le temps qui courent”, *France Culture* (<https://www.franceculture.fr/player/export-reecouter?content=ce92e9c7-1518-4ff7-80d4-787eb707265c>).

“La dispute”, *France Culture* (<https://www.franceculture.fr/player/export-reecouter?content=94317ad2-fe9c-494b-8b12-ec1c2ae3eb7f>).

