Voix plurielles

Volume 2, Numéro 2 : décembre 2005

Yvonne Hsieh

« Décire l'indescriptible » : stratégies évasives dans *Windows on the World* de Frédéric Beigbeder

Citation MLA : Hsieh, Yvonne. « « Décire l'indescriptible » : stratégies évasives dans *Windows on the World* de Frédéric Beigbeder. » *Voix plurielles* 2.1 (décembre 2005).

« Décrire l'indescriptible » : stratégies évasives dans *Windows on the World* de Frédéric Beigbeder

Yvonne Hsieh
Université de Victoria

Décembre 2005

Écrivain, journaliste, chroniqueur, publicitaire, critique littéraire et éditeur chez Flammarion, Frédéric Beigbeder, né en 1965, est déjà auteur de six romans. Son cinquième, *Windows on the World*, paru chez Grasset en 2003, lui a valu le Prix Interallié 2003¹. Selon Beigbeder, l'œuvre est « juste une tentative – peut-être vouée à l'échec – de décrire l'indescriptible » (74), à savoir les événements du 11 septembre 2001. Le roman consiste en 120 petits chapitres, chacun portant en guise de titre une minute entre 8h30 et 10h29. Les chapitres identifiés par une minute impaire sont consacrés au récit du Texan Carthew Yorston et de ses deux fils Jerry et David qui se trouvent piégés avec d'autres victimes dans le restaurant *Windows on the World* en haut de la Tour Nord du World Trade Center, le matin des attaques. Dans les chapitres identifiés par une minute paire, nous suivons l'écriture du texte par Frédéric Beigbeder, d'abord à Paris, et ensuite à New York.

Beigbeder évoque d'emblée la difficulté d'écrire un roman sur le 11 septembre : « 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 » (18). D'une part, la difficulté réside dans l'impossibilité de traduire par des mots l'horreur de l'événement : « Même si j'allais très très loin dans l'horreur, mon livre serait toujours à 410 mètres au-dessous de la vérité » (155). D'autre part, l'auteur ressent un sentiment de malaise en écrivant sur cette immense tragédie : « a-t-on le droit ? Est-il normal d'être à ce point fasciné par la destruction ? » (161). « Vais-je pouvoir me regarder dans la glace après avoir publié un roman pareil ? » (163). Il avoue avoir peur du livre qu'il est en train d'écrire (283). Arrivé à New York pour voir Ground Zero de ses propres yeux, il compare l'écrivain à « un chacal, un coyote, une hyène » qui rôde autour du malheur, à la recherche d'une tragédie ou d'une atrocité (290).

Tout en avouant son sens de la culpabilité, Beigbeder justifie néanmoins son projet. Une tentative échouée de retrouver l'immeuble à Paris où habitait jadis Hemingway aboutit à la conclusion suivante : « quand les immeubles disparaissent, seuls les livres peuvent s'en souvenir. Voilà pourquoi Hemingway écrivait sur Paris avant de mourir. Parce qu'il savait que les livres sont

plus costauds que les immeubles » (171). Il avance une deuxième justification : « Il faut écrire ce qui est interdit [. . .]. Aujourd'hui les livres doivent aller où la télévision ne va pas. Montrer l'invisible, dire l'indicible » (360). Une quarantaine de pages avant, par la voix posthume de son personnage Carthew Yorston, Beigbeder a parlé de l'autocensure ou de « la censure tout court » à la télévision américaine lors des attaques du 11 septembre. Poussé par « un réflexe nationaliste », on a caché « la souffrance des victimes, ou des images de grands brûlés ou de corps mutilés » (321). L'auteur propose donc pour la littérature la « mission impossible » d'aller « là où la télévision ne va pas », de « montrer l'invisible », de « dire l'indicible » (360).

Il nous revient à poser cette question : Beigbeder a-t-il vraiment dit « l'indicible » dans son livre ? En fait, l'auteur semble avoir tout fait pour contourner ce problème. Comme Ginger Strand l'a constaté dans son compte rendu du roman : « His ambivalence about writing the horrific overwhelms his urge to write it well. His reticence becomes, in the end, an excuse not to go 'deep, deep into the horror' at all, but rather to flit around it like one of the ineffectual helicopters that hovered over the burning towers, feeling the heat of the fire, salvaging nothing. »². L'objectif de cette étude est donc de nous pencher sur les diverses stratégies évasives auxquelles l'auteur a recouru. La stratégie évasive la plus importante et évidente, c'est simplement le fait que des 371 pages qui constituent l'œuvre, 133 pages seules évoquent directement l'expérience des victimes du 11 septembre. 65% du livre est consacré à d'autres sujets. Par ailleurs, des 133 pages consacrées à la terreur, aux souffrances physiques et au désespoir vécus par les victimes pendant les 102 minutes entre 8h45 quand le Boeing heurte la tour Nord, et 10h28, quand l'édifice s'effondre, à peine une dizaine de pages contiennent des descriptions vraiment horribles. L'auteur semble tirer délibérément l'attention sur l'absence de détails insupportables en disant ceci : « 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 [. . .]. Je les ai coupées parce qu'à mon avis, il est encore plus atroce de vous laisser imaginer ce par quoi elles sont passées » (334). Par la suite, on trouvera trois ellipses indiquées par « (paragraphe coupé) » (335) ou « (page coupée) » (336, 367), ce qui provoquera la condamnation du critique Josh Lacey dans son compte rendu du livre : « confronted by 9/11, he is not only cowed, but cowardly. When he comes to the climax of his novel—the deaths of his characters, the collapse of the north tower—he refuses to write about it [. . .] if you are going to attempt to write the unwritable, why give up at the vital moment ? »³.

Apart les ellipses, nous avons identifié les cinq stratégies évasives suivantes : 1) multiplication des voix narratives, 2) multiplication des espaces diégétiques, 3) variété des thèmes traités, 4) diversité des registres, 5) abondance des références intertextuelles. Toutes ces stratégies contribuent à l'impression globale de la fragmentation et de l'errance. Les 102 courts chapitres ressemblent également à des images télévisées sans suite et sans durée. L'effet produit par la fragmentation est de diluer l'intensité du drame central et de le rendre plus supportable, tout comme les images sanglantes diffusées lors des actualités deviennent tolérables en ne restant jamais plus de quelques secondes sur l'écran.

1. Multiplication des voix narratives

La division des chapitres selon les minutes impaires et les minutes paires crée d'emblée deux

diégèses, un monde fictif centré sur Carthew Yorston et ses deux fils, et un monde auto-fictif centré sur Frédéric Beigbeder. Si la narration est toujours faite à la première personne et du point de vue de Beigbeder dans la partie auto-fictive du livre, ce n'est pas le cas dans la partie fictive. Dans cette dernière, on peut identifier au moins six voix narratives différentes. Quatre des voix sont évidentes : celle de Carthew Yorston au moment où il vit l'événement, la voix posthume du même personnage, et les voix de ses fils Jerry et David. Les deux autres voix auraient pu passer inaperçues car elles ne s'entendent qu'une seule fois dans le livre. Dans le chapitre « 9h15 », écrit sous forme d'un poème (187-189), on entend la voix collective de toutes les victimes piégées dans l'édifice⁴. A la fin du chapitre « 9h31 », une voix anonyme décrit le centre de contrôle déserté de la Tour Nord ainsi que les images sur les écrans des téléviseurs de surveillance que personne ne regarde. Le paragraphe se termine par la phrase : « Si jamais Dieu existe, je me demande ce qu'il foutait ce jour-là » (241). Ce « je » n'est pas le même « je » dans le reste du chapitre, lequel s'identifie au petit David Yorston. Cette voix à la fin du chapitre est-elle celle de l'auteur ? Ou est-ce la voix posthume de Carthew Yorston ? Impossible de décider.

L'intégration des points de vue des deux garçons au récit principal de Carthew Yorston y ajoute du comique et du pathétique. David, âgé de sept ans, croit fermement que son père est Ultra-Dude dont les superpouvoirs inconscients se déclenchent en cas de mégadanger (166). Ce qui l'inquiète surtout, c'est qu'il n'y ait pas de cabine téléphonique dans les parages : « Clark Kent ne peut pas devenir Superman sans cabine téléphonique pour changer de fringues » (258). Nourri dans les films-action, il imagine plusieurs scénarios de sauvetage que son père Ultra-Dude pourrait effectuer : par exemple, soulever la tour avec son ultraforce, puis aller la tremper dans la Hudson River pour éteindre les flammes ; aspirer 100 milliards de tonnes d'eau de la mer et la recracher sur les Twin Towers ; ou bien fabriquer un toboggan géant en arrachant la bâche d'un échafaudage, et faire glisser les gens jusqu'en bas, etc. (259).

Cette vision enfantine et comique contraste avec le point de vue de Jerry, qui à neuf ans est assez âgé pour comprendre qu'ils vont tous mourir. Jerry aimerait être une mouche sourde pour pouvoir s'envoler de leur prison infernale et pour ne pas avoir à écouter les prières désespérées de son père (207). Il trouve qu'il est trop jeune pour mourir, sans avoir réalisé son rêve de devenir un savant astronaute de la NASA (218).

Quant à la voix posthume de Carthew Yorston, on l'entend dès le début du récit, comme la voix posthume de Lester Burnham se fait entendre au commencement du film *American Beauty*. Le chapitre « 8h31 » commence par la phrase « Ce matin-là, nous étions au sommet du World, et j'étais le centre de l'univers » (13), et se termine par « Dans deux heures je serai mort, mais peut-être suis-je déjà mort » (15)⁵. On entend de nouveau cette voix posthume lorsque Carthew raconte des événements qu'il n'aurait pu savoir de son vivant, par exemple, le fait que « les victimes furent énormément indemnisés » et que son ancienne femme Mary « est riche désormais » (322). Naturellement, la voix de Carthew vivant rejoint sa voix posthume après sa mort à 10h21, lorsqu'il plonge dans le vide avec ses deux enfants. Dès lors, il n'est plus limité à rapporter uniquement ce qu'il peut percevoir de sa position à l'intérieur de l'édifice. Il observe dans le chapitre « 10h25 » les touristes qui viennent visiter Ground Zero (363). A ce moment-là, le point de vue de Carthew Yorston rejoint aussi celui de Frédéric Beigbeder, venu lui-même sur le site de la tragédie.

Carthew est à bien des égards le double de Frédéric. Vers la fin du roman, on apprend l'origine

de son nom : la grand-mère maternelle de l'auteur était une Américaine qui s'appelait Grace Carthew Yorstoun et Beigbeder a simplement enlevé le « u » dans Yorstoun pour son personnage fictif. Les relations de Carthew avec ses femmes et ses fils ressemblent à celles de Frédéric avec ses femmes et sa fille, racontées dans la partie auto-fictive de l'œuvre. Certains détails font le pont entre les deux diégèses. Par exemple, Frédéric se souvient des vacances avec son père qui avait l'habitude de les réveiller, lui et son frère, en chatouillant leurs pieds (224). Carthew se rappelle son habitude de réveiller Jerry et David de la même façon quand ils étaient plus petits (38). Au moment du divorce de ses parents, Frédéric saignait souvent du nez (267). Jerry a le même problème dans le récit. Le mannequin que Frédéric drague dans un bar à New York s'appelle Candace et fait des photos pour le catalogue de Victoria's Secret (284). La maîtresse de Carthew est un mannequin qui s'appelle Candace et qui a fait des photos pour Victoria's Secret (47). Les deux diégèses se rapprochent de façon inattendue lorsque Carthew s'adresse directement à Frédéric, afin de lui expliquer les raisons pour lesquelles les gens plongent dans le vide en cas d'incendie. Selon Frédéric, il s'agit d'un choix délibéré, « une dernière preuve de dignité ». Les victimes « auront décidé de leur fin au lieu de l'attendre avec résignation » (190). Son personnage le détrompe en affirmant qu'on saute simplement parce qu'on est des animaux traqués et que le vide est « le seul endroit agréable vu de là-haut, un lieu qui fait envie, qui n'arrache pas ta peau avec des griffes chauffées à blanc, qui ne te crève pas les yeux aux tisons ardents » (191-192). En réponse à Carthew, Frédéric part pour New York, avec l'intention de voir de ses propres yeux le site du drame qu'il est en train de reconstituer (193).

2. Multiplication des espaces diégétiques

L'espace est à l'image du temps dans le roman. Dans les chapitres identifiés par une minute impaire, le récit se déroule pour la plupart en temps réel fictif : ce qui est raconté dans ces chapitres est censé avoir lieu réellement à l'heure indiquée⁶. Par exemple, dans le chapitre « 8h45 », les clients dans le restaurant voient le Boeing se diriger droit vers eux à 8h45, le 11 septembre 2001. Mais dans les chapitres identifiés par une minute paire, le temps est mobile. Le récit ne se déroule pas le même jour, ni forcément toujours à l'heure indiquée. De même, l'espace est fixe dans la première diégèse car les personnages sont prisonniers dans la tour, alors que les espaces se multiplient dans la deuxième diégèse. Ici, on voit Beigbeder écrire dans le restaurant en haut de la tour Montparnasse, flâner dans les rues de Paris, visiter le cimetière de Montparnasse, se saouler dans le Concorde qui le mène de Paris à New York, fréquenter les bars et les clubs de New York, déprimer dans son hôtel, visiter Ground Zero et le lieu de son ancien emploi à New York, etc. Il va sans dire que cette errance physique nous sort du drame principal qui se déroule dans la tour Nord du World Trade Center. Aussi pourrait-on compter parmi les stratégies évasives cette multiplication des espaces diégétiques.

3. Variété des thèmes traités

Nous sommes également distraits du drame central par les nombreuses divagations, qu'on pourrait qualifier d'« errance thématique ». On trouve dans *Windows on the World* des réflexions sur l'écriture ; sur l'histoire de la France et des États-Unis ; sur la situation globale (la mondialisation,

l'anti-mondialisation et l'altermondialisation) ; sur la culture américaine contemporaine ; sur le rôle joué par les médias ; sur les rapports entre hommes et femmes, et entre parents et enfants ; sur la recherche de la célébrité ; sur la littérature, le cinéma et la musique ; sur les raisons pour les attaques du 11 septembre ; sur la religion de l'argent, du confort et de la consommation ; sur la guerre imminente en Irak ; sur l'anti-américanisme hexagonal et la francophobie américaine. Cette liste est loin d'être exhaustive. Il faut y ajouter aussi les nombreuses références à la vie personnelle de Beigbeder : son enfance et sa jeunesse ; son divorce et ses déboires amoureux ; la jeunesse et le divorce de ses parents ; ses autres écrits ; son travail à la télévision ; sa célébrité et son malheur. Ce nombrilisme aurait vite fatigué les lecteurs et les lectrices, s'il ne s'était pas accompagné d'une forte dose d'auto-dérision comique⁷. Les portraits que Beigbeder peint de lui-même à de différentes époques de sa vie ne sont guère flatteurs.

4. Diversité des registres

A la diversité des thèmes correspond une multitude de registres. Tantôt, l'œuvre prend un ton factuel, voire scientifique, par exemple quand Carthew Yorston nous donne toutes les statistiques pour les Twin Towers : le nombre d'étages, de fenêtres et d'ascenseurs, de bureaux, de mètres carrés ; le poids des tours, les coûts de construction, etc. (22) ; ou bien lorsque Beigbeder nous fournit les statistiques correspondantes pour la tour Montparnasse (88). Le ton vire à la tendresse, voire au pathos, dans les scènes entre Carthew et ses fils confrontés à la mort. Il devient des plus lyriques à la fin du livre (le chapitre « 10h28 »)⁸. Étant donné la nature du drame central, on peut s'attendre à un ton apocalyptique, et les mots « apocalypse » et « apocalyptique » paraissent effectivement sept fois dans le livre. Les nombreuses références à Babel s'insèrent aussi dans ce registre biblique. Les versets de Genèse concernant Babel (XI, 1-8) sont reproduits dans le roman, et l'analogie entre la tour de Babel et le World Trade Centre est explicitée. Beigbeder caractérise New York comme « la ville où l'on parle 80 langues » et nous rappelle que les « victimes de l'attentat étaient de 62 nationalités différentes » (214). Carthew Yorston nous signale qu'il y avait autrefois deux tours de Babel historiques, dont l'une fut détruite selon la légende locale par un incendie provoqué par l'écrasement sur son faite d'une comète envoyée par Dieu pour punir les blasphémateurs (285) : « Il était une fois les Twin Towers de Babel . . . en Irak » (286). La comparaison entre la tour de Babel biblique et les Twin Towers se prolonge dans les réflexions sur le symbole quasi-religieux du World Trade Centre pour les Américains. Beigbeder cite Art Spiegelman, célèbre créateur de bandes dessinées : « les New-Yorkais se tournaient vers le World Trade Center comme si c'était La Mecque. Les tours comblaient-elles un vide spirituel ? Elles étaient les deux jambes sur lesquelles reposait le mythe américain » (287). Les réflexions posées sur l'histoire, sur les religions et sur la situation globale prennent alors l'allure d'un essai philosophique. Mais ces réflexions virent parfois au comique ou à l'ironique, par exemple lorsque Beigbeder approuve la dominance de l'anglais dans le monde, en prônant le franglais comme la langue du futur : « Il ne faut pas avoir peur des mots anglais. Ils s'intègrent paisiblement à notre idiome, afin de créer la langue mondiale, celle qui désobéit à Dieu : la langue unique de Babel. Les words du world » (175). Parmi les victimes piégées dans le restaurant se trouvent deux traders dont Carthew Yorston rapporte le dialogue français assez désopilant :

- Pourquoi t'es bullish sur les technos ? [. . .]

- Regarde le niveau des cash-flows, il est complètement aberrant [. . .]. J'ai peur de me faire squeezer.
- J'ai acheté des calls sur Enron, cette boîte est fabuleuse. T'as vu un peu leurs earnings ? (47)

Par ailleurs, ce qui étonne dans *Windows on the World*, c'est justement la part considérable du comique dans cette œuvre qui traite d'un sujet aussi atroce. Le comique prend la forme de la satire, de l'auto-satire, de la parodie et de la grivoiserie (les blagues salées ne manquent pas)⁹. Comme l'auteur le remarque, l'humour, même noir, est un « bouclier fugace contre l'atrocité » (80)¹⁰, ce qui est pleinement démontré par son traitement humoristique des diverses réactions des employés chez Grasset à la nouvelle des attaques du 11 septembre :

- Narcissique : - Ça alors ! J'étais encore là-haut il y a moins d'un mois !
 Statistique : - Mon Dieu, combien de gens sont coincés là-dedans ? Il doit y avoir 20 000 morts !
 Persécuté : - Moi, avec ma gueule de métèque, je sens que je vais me faire beaucoup contrôler par les flics dans les semaines à venir.
 Inquiète : - Il faut appeler tous nos amis là-bas pour avoir des nouvelles.
 Laconique : - Ah ben alors là, on rigole plus.
 Marketing : - C'est très bon pour l'Audimat, ça, faut acheter de l'espace sur LCI ! [. . .] (112)

5. Abondance des références intertextuelles

La diversité des thèmes traités et le changement de registre constant s'accompagnent en plus d'une multitude de références à d'autres livres, films et chansons. Les écrivains cités sont surtout, français, américains et anglais ; les films et la musique évoqués sont surtout américains. Les parents de Beigbender ont fait des études aux États-Unis dans leur jeunesse ; lui-même a travaillé à New York à l'âge de 20 ans. Il affiche sans réserves son américanophilie, affirmant que « mes écrivains préférés sont américains », « mes musiciens préférés sont américains » et « mes cinéastes préférés sont américains ». Vingt et un noms d'écrivains américains, seize noms de musiciens américains et quinze noms de cinéastes américains nous sont fournis¹¹ (28). Selon Beigbender, si la culture américaine écrase la planète, ce n'est pas pour des raisons économiques mais par son talent spécifique.

Les artistes américains [. . .] savent concilier l'invention avec l'accessibilité, la création originale avec l'envie de séduire [. . .]. 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 [. . .]. 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. (29-30)

Le nombre excessif de références intertextuelles n'a pas uniquement pour objet l'étalage de la vaste culture de l'auteur. Le grand nombre d'allusions à la culture américaine ainsi que l'abondance des mots anglais dans le texte se justifient par le fait que le drame central se passe aux États-Unis et par les thèmes de la mondialisation et de la dominance américaine. Mais tout comme la multiplication des voix narratives, des espaces diégétiques, des sujets et des registres, ces références sont aussi un élément distrayant qui nous éloigne de l'événement tragique se déroulant dans le restaurant *Windows on the World* le matin du 11 septembre.

Conclusion

Malgré ce que l'auteur se propose de faire dans le livre, à savoir « décrire l'indescriptible », il est clair qu'il ne l'a pas fait sauf dans quelques rares pages qui peignent des tableaux horribles. Certes, Beigbender a écrit une histoire émouvante autour de Carthew Yorston, de ses deux fils et d'autres victimes du 11 septembre. Mais cette histoire n'est pas plus « indescriptible » que d'autres histoires tragiques. Pour contourner le problème de l'horreur de l'événement, Beigbender a recouru à plusieurs stratégies évasives, de sorte que les deux tiers du livre ne portent même pas sur l'expérience des victimes. L'effet de fragmentation et d'errance produit par la multiplication des voix narratives, des espaces diégétiques, des thèmes, des registres et des références intertextuelles ne fait pas simplement partie du caractère postmoderne du livre. En fait, il dilue l'intensité du drame central et nous le fait même oublier pendant un bon nombre de chapitres. Beigbender s'étant proposé d'aller « là où la télévision ne va pas » (360), la lecture du roman se fait effectivement à l'image du zapping à la télévision. On a nettement l'impression de regarder tour à tour deux chaînes qui diffusent des images souvent sans suite et sans durée. On pourrait certes accuser l'auteur de mauvaise foi, de lâcheté ou de manque d'imagination ; il n'en reste pas moins que *Windows on the World* est de loin le meilleur des six romans publiés par Beigbender jusqu'ici. Il reconnaît d'ailleurs « qu'en s'adossant au premier grand attentat de l'hyperterrorisme, ma prose prend une force qu'elle n'aurait pas autrement. Ce roman utilise la tragédie comme une béquille littéraire » (360-361). De par l'ampleur et l'intérêt des sujets traités, *Windows on the World* se distingue de ses autres romans auto-fictifs tels que *L'amour dure trois ans* (1997), *99 francs* (2000) et *L'égoïste romantique* (2005). Quels que soient les scrupules moraux exprimés par l'auteur, les événements catastrophiques du 11 septembre ont incontestablement élevé son écriture à un niveau supérieur.

Notes

¹ *Windows on the World* a été aussi nommé pour le Prix Goncourt.

² <<http://www.orcon.net.nz/home/entertainment/books/58160/>>

³ The Guardian, September 11, 2004. <<http://books.guardian.co.uk/reviews/generalfiction/0,6121,1301775,00.html>>

⁴ Le chapitre commence ainsi:

« Cela fait une demi-heure que nous avons un avion sous les pieds
Toujours pas d'évacuation
Nous sommes du métal hurlant
Gens accrochés aux fenêtres
Un fauteuil à roulettes abandonné

Des bureaux à tréteaux sans tréteaux [. . .] »

⁵ Par ailleurs, Carthew Yorston a l'impression d'être le héros du film *American Beauty* : « Le gars blasé et cynique qui se rend compte qu'il se fait chier dans sa famille parfaite, c'est 'so me' il y a deux ans [. . .]. Et puis il y a cette phrase que j'adore dans la voix off : 'Dans un an je serai mort, mais peut-être suis-je déjà mort.' On a plein de choses en commun, Lester Burnham et moi » (54-55).

⁶ On trouve l'exception à la toute fin, à 10h29 (le dernier chapitre), quand Beigbeder prend l'avion pour rentrer en France.

⁷ Il dit d'ailleurs vouloir « inventer un nouveau genre : l'autosatire » (266).

⁸ « Quelque part, au loin, sur la mer, la lune ne va pas tarder à se refléter et alors l'eau ressemblera à une piste de danse ou à une pierre tombale. Je suis désolé de vivre mais mon tour viendra. Mon tour viendra. » (370). Ce chapitre prend aussi la forme d'un calligramme, le texte étant imprimé en deux colonnes sur chaque page, évoquant ainsi les deux tours disparues.

⁹ Il y a même une parodie du roman pornographique « hard core » dans le chapitre où les deux traders, face à la mort, font l'amour une dernière fois (343-345).

¹⁰ L'humour beigbederien a toutefois froissé la critique américaine Gretchen Rous Besser qui parle de « indecent humour », « tasteless metaphors » et « unpalatable pun ». Compte rendu du roman dans *French Review* 78 : 4 (mars 2005), 804.

¹¹ Pour une raison inconnue, aucune femme ne figure sur ces trois listes !