Sociopoétiques

Pour citer cet article :

Aliette VENTÉJOUX, « Cartographies alternatives de New York dans *Let the Great World Spin* de Colum McCann », *Sociopoétiques* [En ligne], 11 | 2026
DOI : https://doi.org/10.52497/sociopoetiques.2880

La revue *Sociopoétiques* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

Les articles de la revue sont utilisables sous licences CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, extraits d'œuvres) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

L'Université Clermont Auvergne est l'éditeur de la revue en ligne *Sociopoétiques*.

Sociopoétiques

CARTOGRAPHIES ALTERNATIVES DE NEW YORK DANS *LET THE GREAT WORLD SPIN* DE COLUM MCCANN

Alternative Maps of New York in Colum McCann's Let the Great World Spin

Aliette VENTÉJOUX
Université Rennes 2

Résumé : S'appuyant sur *Et que le vaste monde poursuive sa course folle* de Colum McCann, cet article s'intéresse à la sociopoétique de la ville par l'intermédiaire de la cartographie new-yorkaise, véritable moteur de création littéraire. Trois aspects de cette cartographie sont abordés successivement : sa verticalité tout d'abord, à travers l'exemple de la performance d'un funambule entre les tours du World Trade Center, qui pousse les passant·es à appréhender l'espace urbain de manière inhabituelle en levant les yeux. Sa dimension sonore ensuite, perturbée elle aussi par la traversée du funambule, et enfin, son caractère temporel, la performance permettant de tendre un fil entre deux époques et deux versions de la ville de New York.

Mots-clés : 11 septembre, cartographie, funambule, New York, performance

Abstract: Based on Colum McCann's Let the Great World Spin, this article looks at the sociopoetics of the city through the lens of New York cartography, a veritable engine of literary creation. Three aspects of this cartography are addressed in turn: firstly, its verticality, through the example of a tightrope walker's performance between the World Trade Center towers, which encourages passers-by to apprehend urban space in an unusual way by looking up. This aspect is followed by an analysis of the sonic dimension, which is also disrupted by the tightrope walker's journey. Finally, the temporal aspect is questioned, as the performance stretches a thread between two eras and two versions of New York City.

Keywords: 9/11, cartography, tightrope walker, New York, performance

Introduction

Le 7 août 1974, le funambule Philippe Petit entreprend, sur une corde tendue entre les deux tours du World Trade Center, la traversée de l'espace qui les sépare. Vingt-sept ans plus tard, ces mêmes tours sont détruites dans des attentats meurtriers revendiqués par Al-Qaida. Les terroristes détournent quatre avions de ligne au matin du 11 septembre 2001, dont deux iront s'écraser sur les tours jumelles[1]. La catastrophe s'abattant sur New York, représentée maintes fois au cinéma ou dans la littérature, se déroule ce jour-là en direct sous les yeux des New-Yorkais et New-Yorkaises, et de spectateurs et spectatrices aux quatre coins du globe.

Dans son article sur la ville en tant que site pour des théories sociales et sociétales, Saskia Sassen affirme qu'« [a]ujourd'hui, à l'aube du XXIe siècle, la ville apparaît à nouveau comme un lieu stratégique pour comprendre certaines des nouvelles tendances majeures qui reconfigurent l'ordre social[2]. » Si le substantif « tendance » ne peut évidemment pas qualifier les attentats, ils sont par contre un événement qui a profondément affecté l'ordre social, et pas seulement aux États-Unis. Par ailleurs, la littérature, elle aussi, nous permet d'appréhender le monde, et la littérature post-11 septembre se concentre bien souvent sur la ville de New York. Nous souhaiterions ici nous intéresser plus particulièrement au roman de Colum McCann *Let the Great World Spin*[3] car comme l'écrivent Markku Salmela et Lieven Ameel,

> [d]ans un texte polyphonique tel que *Et que le vaste monde poursuive sa course folle*, en particulier, le roman urbain démontre sa capacité à projeter une vision unificatrice parmi les myriades de récits de la ville, un panorama kaléidoscopique qui redonne à la fois une signification et un sentiment de compassion aux cycles incessants d'effacement et de renouvellement de la ville[4].

Le roman de McCann, publié en 2009, est à la fois un roman sur New York, et un roman appartenant à la littérature post-11 septembre. Il retrace l'arrivée aux États-Unis de Corrigan, un moine irlandais qui travaille dans le Bronx où le rejoint rapidement son frère Ciaran. S'y croise également, directement ou indirectement, une multitude de personnages, dont les vies s'entremêlent autour de la performance d'un

---

1. Les deux autres s'écrasent sur le Pentagone pour l'un, et dans un champ près de Shanksville (Pennsylvanie) pour l'autre, après que les passagers et passagères ont réussi à détourner les terroristes de leur but initial, Washington.
2. Saskia Sassen, « The City: Its Return as a Lens for Social Theory », *City, Culture and Society*, vol. 1, n°1, 2010, p. 3-11, p. 3 [En ligne] DOI : https://doi.org/10.1016/j.ccs.2010.04.003. Sauf indication contraire, les citations en anglais sont traduites par mes soins.
3. Colum McCann, *Let the Great World Spin*, Londres, Bloomsbury, 2010 (2009).
4. Markku Salmela et Lieven Ameel, « New York Fiction », in *The Palgrave Handbook of Literature and the City,* Jeremy Tambling (dir.), Londres, Palgrave Macmillan, p. 317-332, p. 330.

double de Philippe Petit. Sur fond de guerre du Vietnam et de démission de Nixon se rencontrent des prostituées, des artistes, les parents de jeunes gens morts au front, le juge chargé du procès du funambule, et bien d'autres personnages. Si le roman n'envisage la catastrophe du 11 septembre que de manière indirecte, elle n'en est pas moins présente du début à la fin, comme l'indique Eóin Flannery : « La vision, le spectacle et le fait de regarder établissent un lien entre la performance du funambule qui sert d'acte d'ouverture dans *Et que le vaste monde poursuive sa course folle*, et le spectacle brut du 11 septembre[5]. » Et ce lien, apparent dès le début du roman, ne fait que se renforcer au fil de la lecture. C'est pour cela qu'il nous semble pertinent de le prendre comme objet d'étude de cet article sur la sociopoétique de la ville et les voix, récits et contre-récits dans les Amériques au XXIe siècle. Si, comme le rappelle Alain Montandon, la sociopoétique est « une poétique au sens étymologique du terme, qui prend en compte les représentations sociales comme éléments dynamiques de la création littéraire[6] », alors l'étude de la littérature post-11 septembre s'inscrit bien dans ce champ. En effet, les événements du 11 septembre, de même que leurs conséquences directes – et diverses – ont agi comme moteur de création littéraire. Pour reprendre les mots de DeLillo, après la chute des tours jumelles, il a fallu trouver un moyen de remplir la béance au cœur de Manhattan : « [i]l y a dans le ciel quelque chose de vide. L'écrivain tente de donner mémoire, sens et tendresse à tout cet espace hurlant[7]. »

Nous avons donc choisi de nous intéresser ici à un roman qui propose de combler cette béance de manière détournée, par l'intermédiaire – entre autres – du spectacle d'un *marcheur de corde*, comme le dit l'expression anglaise. En effet, à l'exception du dernier chapitre, l'intrigue se déroule durant le mois d'août 1974 et met en scène une multitude de voix et de narrateurs, allant de la première à la troisième personne, sans établir de linéarité précise. Et c'est bien le funambule qui sert de lien entre toutes ces voix, comme le rappelle Birgit Däwes :

> l'absence contemporaine des tours du World Trade Center est reflétée à travers l'image de Philippe Petit, qui n'est jamais mentionné par son nom, mais dont la présence relie chacun des personnages principaux les uns aux autres[8].

Ce personnage, qui, sans être jamais nommé comme tel, est un double de l'artiste Philippe Petit, sert donc de fil rouge de la narration entre les personnages, donnant à l'art une position centrale dans le roman, et soulignant l'importance des tours jumelles. Comme le dit l'auteur lui-même,

---

5. Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, Newbridge, Irish Academic Press, 2011, p. 209.
6. Alain Montandon, « Sociopoétique », *Sociopoétiques*, n°1, 2016 [En ligne] DOI : https://doi.org/10.52497/sociopoetiques.640 [consulté le 15/06/2024].
7. Don DeLillo, « In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September », *Harper's Magazine*, Décembre 2001, p. 33-40. Traduction Marianne Véron, *Libération*, 15 décembre 2001.
8. Birgit Däwes, *Ground Zero Fiction. History, Memory and Representation in the American 9/11 Novel,* Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2011, p. 346.

> [l]orsque les tours se sont effondrées en 2001, le funambule a fait irruption dans ma mémoire, un de ces moments où l'on s'écrit « eurêka », et je me suis dit que c'était un acte de création spectaculaire que d'avoir un homme qui marche dans le ciel, par opposition à l'acte de destruction maléfique que représentait la destruction des tours. Je n'étais certainement pas le seul à penser ainsi. Cela faisait presque partie d'une mémoire collective individuelle[9].

Ainsi le funambule opère-t-il également dans le roman comme un fil tendu entre deux moments de l'histoire de la ville de New York, tout en permettant à la fiction de proposer une réponse dialogique à la catastrophe et aux bouleversements urbains que cette ville a connus en 2001.

De quelle manière les attentats du 11 septembre ont-ils transformé la cartographie new-yorkaise, qu'elle soit réelle ou imaginaire ? Cet article se propose de mettre la ville à l'unisson de son histoire, de la lire et de l'écrire à l'ombre des tours mortes, pour reprendre la suggestion d'Art Spiegelman[10], tout en prêtant une attention toute particulière à la manière dont la cartographie new-yorkaise est façonnée dans le roman de McCann. Dans cette optique, nous nous intéresserons tout d'abord au caractère vertical de cette cartographie, avant d'aborder son caractère sonore, comme le suggèrent les mots de DeLillo en unissant voix et urbanité dans son expression « espace hurlant ». Pour finir, nous nous arrêterons sur ce qui pourrait être défini comme une cartographie temporelle.

Cartographie verticale : la performance

Il n'est pas possible d'envisager New York sans regarder vers les nuages. Faute d'espace au sol, il a en effet fallu s'élever, prendre de l'altitude et les gratte-ciels qui constituent la ligne d'horizon de la ville s'élancent toujours plus haut. Les tours du World Trade Center ne faisaient pas exception, ayant été les tours les plus hautes du monde un mois durant[11]. Leur destruction n'en a été que plus visible, laissant apparente une déchirure dans le ciel new-yorkais. Leur taille est par ailleurs à l'origine de l'un des thèmes récurrents de la littérature post-11 septembre : la chute. À la fois littérale, en raison de celles et ceux qualifié·es de *jumpers*[12], ou encore *falling men and women*, et bien évidemment de l'effondrement des tours, mais également métaphorique,

---

9. Bret Anthony Johnston, Interview with Colum McCann, *Nationalbook.org,* National Book Foundation, 2009 [En ligne] URL : https://colummccann.com/national-book-award-interview/[consulté le 15/06/2024].
10. Art Spiegelman a publié en 2004 *In the Shadow of No Towers* (New York : Pantheon), traduit en français par Philippe Mikriammos sous le titre *À l'ombre des tours mortes* (Casterman, 2004).
11. Elles sont dépassées un mois après l'achèvement de leur construction par la Willis Tower à Chicago, conçue par l'architecte Bruce Graham.
12. À noter ici que le terme « jumpers » sous-entend une volonté de se jeter dans le vide qui ne peut bien sûr pas être présumée pour toutes celles et ceux qui ont chuté des tours le matin du 11 septembre.

car ce sont bien aussi l'hégémonie et la puissance américaine qui se sont en quelque sorte écroulées ce jour-là[13]. Comme le rappelle en effet l'historien de l'architecture Mark Wigley :

> le rôle symbolique du World Trade Center […] était de représenter le marché mondial. D'une manière étrange, ces bâtiments hyper solides, hyper visibles, et hyper situés se dressaient comme un symbole du marché dématérialisé, invisible, sans lieu[14].

Le roman de McCann prend la chute à contre-courant, pourrait-on dire, car il s'intéresse à son point de départ physique : en ouvrant son roman par une description de la traversée sur un fil entre les deux tours, non seulement l'auteur décide de s'approprier l'espace urbain de manière inattendue, mais également de débuter à l'endroit précis d'où la chute pourrait advenir. En outre, la performance s'inscrit tel un contre-récit aux attentats : en écho aux images de corps tombant des tours, l'auteur imagine un personnage qui choisit de prendre le risque de la chute et de la maîtriser, la tenant à distance grâce à son agilité.

Cette appréhension de l'espace par la possible chute offre un biais différent de celui sur lequel Benjamin attire notre attention avec la figure du flâneur[15]. La flânerie, chez McCann, a lieu à plusieurs centaines de mètres de hauteur, et rappelle donc celle de Philippe Petit entre les deux tours, le 7 août 1974[16]. Dans le roman, la performance tient par ailleurs lieu de fil conducteur au récit : « L'art spectaculaire de Petit sert de colonne vertébrale au roman – tant sur le plan structurel que thématique – et constitue le noyau autour duquel s'interconnectent ses récits disparates[17]. »

Le roman s'ouvre sur cette performance artistique, et l'*incipit in medias res* décrit la surprise des passants en voyant cet homme suspendu en l'air, et dont les intentions ne sont, de prime abord, pas claires :

> Certains pensèrent à une illusion d'optique, une ombre mal placée, un effet d'atmosphère. D'autres prirent ça pour la blague éculée du type qui se plante sur l'asphalte, le doigt pointé, et on s'attroupe autour, les têtes se renversent, hochent, confirment, mais les yeux sont levés pour rien, et on attend comme on attend la chute d'un gag de Lenny Bruce[18].

---

13. Voir notamment Jean Baudrillard, *Power Inferno*, Paris, Galilée, 2002.
14. Mark Wigley, « Insecurity by Design », in *After the World Trade Center: Rethinking New York City*, Michael Sorkin et Sharon Zukin (dir.), New York, Routledge, 2002, p. 69-85, p. 74.
15. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Les éditions du Cerf, 2000.
16. Sa traversée ce jour-là a lieu à 417 mètres de hauteur.
17. Carroll Hamilton, « 'Anticipating the Fall': Art, Memory and Historical Reclamation in Colum McCann's *Let the Great World Spin* », in *9/11. Topics in Contemporary North American Literature*, Catherine Morley (dir.), Londres, Bloomsbury, 2016, p.147-166, p. 148.
18. Colum McCann, *Et que le vaste monde poursuive sa course folle*, Paris, Belfond, 2009, p. 11. Traduction de Jean-Luc Piningre.

Cette citation met l'accent sur le caractère consubstantiellement urbain de cet événement : c'est parce qu'il arrive en ville qu'il est perçu comme il l'est tout d'abord, c'est-à-dire une possible blague, la parfaite blague urbaine, qui ne peut survenir ailleurs que dans cet environnement. La performance force les passant·es à lever les yeux, leur faisant appréhender la ville d'une manière inhabituelle, regardant vers le haut, et non vers le bas ou à hauteur d'yeux. Cette scène s'inscrit à l'inverse de ce que nous enjoint à faire Michel de Certeau dans sa description depuis le haut des tours : « Depuis le 110e étage du World Trade Center, *voir* Manhattan[19]. » C'est bien par le bas que McCann décrit la ville, offrant une focalisation inhabituelle. La « flânerie » du funambule vient détourner celle des passants et passantes.

De fait, ces derniers, qui d'habitude se pressent d'un lieu à l'autre, se retrouvent à former une communauté qui sort de l'ordinaire, alors que la « course folle » du « vaste monde[20] » s'arrête un moment et que les regards se portent vers le haut. Cette foule n'existe alors que grâce à la décision du funambule de se mettre en scène dans un cadre urbain qui, grâce aux gratte-ciels, lui offre cette scène vertigineuse pour accomplir son exploit.

La performance oblige en effet celles et ceux qui en sont spectateur·ices à jouer avec les tours, à les prendre en compte d'une manière inhabituelle, qui bouleverse leurs déplacements quotidiens :

> On ne le remarquait pas de n'importe où. Ou alors les passants s'arrêtaient au coin de la rue, repéraient une brèche entre les immeubles, zigzaguaient dans la pénombre, se frayaient une perspective sans corniche, sans gargouille, sans balustrade, sans garde-corps[21].

La ville devient le terrain d'un jeu de cache-cache disproportionné, qui ne peut avoir lieu qu'en raison de l'architecture new-yorkaise, et, entre autres, de ces tours si décriées. En proposant de changer de point de vue, la performance du funambule permet une nouvelle appréhension des constructions tout en mettant leur laideur à distance, et transforme la ville en œuvre d'art. Les bâtiments, bien des fois critiqués, deviennent source de beauté et de stupéfaction. Laura Frost rappelle, à propos de la marche de Petit, qu'elle a consisté en « un acte dont on a dit qu'il "humanisait" des bâtiments considérés jusqu'alors comme des monstruosités architecturales[22]. » Cette idée de beauté se retrouve également dans les mots d'Eóin Flannery : « En même temps, son acte est une prise de possession scandaleuse de l'espace urbain, un acte, semble-t-il, sans aucune autre finalité constructive que la beauté exceptionnelle de

---

19. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1990 (1980), p. 139. Italiques dans l'original.
20. Le titre français du roman de Colum McCann est *Et que le vaste monde poursuive sa course folle*.
21. Colum McCann, *Et que le vaste monde poursuive sa course folle, op. cit.*, p. 11.
22. Laura Frost, « Still Life: 9/11's Falling Bodies », in *Literature after 9/11*, Ann Keniston and Jeanne Follansbee-Quinn (dir.), New York, Routledge, « Routledge Studies in Contemporary Literature », 2008, p. 198.

l'acte lui-même[23]. » Ainsi la performance du funambule propose-t-elle une nouvelle lecture de l'espace urbain, dans le but d'y inscrire une certaine beauté – un acte à l'opposé de l'acte destructeur des terroristes. Voir cet homme marcher entre les deux tours permet donc de les rendre plus acceptables aux yeux du public de 1974, ou tout du moins de les voir autrement, de les regarder, plutôt que de se contenter de passer à leur pied. Dans un même temps, la lecture du roman de McCann permet aux lecteurs et lectrices du xxi^{e} siècle une réappropriation d'un paysage dont les terroristes ont pris possession au matin du 11 septembre, et qu'ils ont détruit en arrivant eux aussi par le ciel, par le haut, détournant la cartographie new-yorkaise.

Cartographie sonore : écouter la ville

Une autre manière de cartographier la ville se fait par l'écoute et le son. En effet, les tout premiers mots du roman concernent non seulement la vue, mais aussi l'ouïe : « Ceux qui le virent se turent. Depuis Church, Liberty, Cortlandt, West, Fulton ou Vesey Street. Un silence terrible, superbe, à l'écoute de lui-même[24]. » D'emblée, c'est donc par le sonore qu'une rupture advient. La présence de l'homme (car le pronom personnel « *him* » souligne bien qu'il s'agit d'un homme, malgré l'incertitude première de la foule rendue par le pronom « *it* » dans le texte original[25]) entraîne un changement non seulement dans l'attitude des personnes qui le regardent, comme cela a été mentionné, mais également dans le paysage sonore de la ville. Ou tout du moins dans une partie de ce paysage sonore, celle produite par ses habitant·es et par leurs interactions verbales, car le verbe « *hush* » fait bien référence, entre autres, au fait de se taire. Le caractère hautement inhabituel de ce paysage sonore est également souligné par l'oxymore qui décrit le silence : « un silence […] à l'écoute de lui-même. »

À l'inverse, la ville alentour n'observe pas le même calme : « La ville rassemblait ses bruits autour des passants[26]. » Elle est un personnage à part entière, un personnage bruyant qui plus est. Le paragraphe qui suit cette affirmation consiste en une accumulation de description de bruits allant de celui des klaxons à différents moyens de transport, ou des bruits quotidiens tels que des portières qui claquent, etc. Cette ville tonitruante fait écho à celle de l'*incipit* de DeLillo[27] figurant la chute des tours et semble, comme elle, exister hors de celles et ceux qui l'habitent, même si les bruits ne sont pas de même nature dans les deux romans. Et pourtant, chez McCann, les

23. Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, *op. cit*., p. 209.
24. Colum McCann, *Et que le vaste monde poursuive sa course folle*, *op. cit*, p. 11. Citation originale : « *Those who saw him hushed. On Church Street. Liberty. Cortlandt. West Street. Fulton. Vesey. It was a silence that heard itself, awful and beautiful* » (p. 3).
25. « *Some thought at first that it must have been a trick of the light* […]. » Colum Mc Cann, *op. cit*., p. 3.
26. Colum McCann, *Et que le vaste monde poursuive sa course folle*, *op. cit*, p. 12.
27. Don DeLillo, *Falling Man*, New York, Scribner, 2007.

bruits de la ville sont comme effacés par les observateurs, tant l'enjeu de l'événement est grand :

> Mais le tohu-bohu n'aurait été qu'un son compact, on n'y aurait quand même pas prêté attention – et ceux qui maugréaient le faisaient à voix basse, respectueusement[28].

Les passants sont devenus des observateurs, nom qui insiste sur un seul des cinq sens, la vue. L'ouïe semble avoir été écartée par la nature de la performance. Cependant, il apparaît clairement que malgré une insistance sur le silence de prime abord, le son est tout de même pris en compte dans cette citation, mais de manière négative, comme quelque chose qui a effectivement été effacé, ainsi que le souligne la première partie de la phrase. L'idée de ne faire plus qu'un seul bruit – qui résonnerait à travers la ville – de tous ces sons, de manière plutôt violente, comme le suggère le verbe « *smash* », alors que les sonorités en /s/ et /d/ font résonner cette violence, est rejetée par la suite de la proposition, et le brouhaha de la ville disparaît. Toute tentative d'expression sonore est étouffée, dans une fin de phrase quasiment oxymorique, comme le souligne l'adverbe « respectueusement », associé au verbe « maugréer ». En effet, même cette prise de parole (qui peut être blasphématoire), advient avec un respect solennel du silence (« à voix basse »). À travers le début de son roman, McCann nous rappelle donc la violence et le bruit de la catastrophe en faisant à nouveau un pas de côté.

Un autre paysage sonore évoqué dans le roman est celui que perçoit le funambule sur son fil, alors que les forces de police tentent de le faire revenir au sommet des tours. Bruit et silence s'affrontent dans le ciel, au risque de déstabiliser l'artiste :

> Leurs battements conjugués [ceux des hélicoptères] semblables à une rupture de cartilage. […] Il n'en revenait pas que les sirènes puissent couvrir tous les sons : c'était comme si elles s'écoulaient vers le ciel.
>
> Les cris, les sirènes, et les mornes sonorités du dessous. À laisser ronronner, fondre dans le bruit blanc. Le silence ultime qu'il cherchait était exactement au milieu, […].
>
> Il s'est demandé si la mort se présentait ainsi, le monde et ses rumeurs dont on se détache si facilement[29].

Le paysage sonore est tout entier imprégné de la performance artistique et de ses spécificités : le bruit des hélicoptères est comparé à une blessure corporelle, et le son des sirènes suit un mouvement ascendant, accentuant la verticalité du paysage. Ce qui est également frappant ici est, à nouveau, ce glissement du son vers le silence, silence dans lequel s'enveloppe le funambule. Mais ce silence est paradoxalement construit à partir du bruit ambiant lorsque ce dernier devient une sorte de bruit blanc.

---

28. Colum McCann, *Et que le vaste monde poursuive sa course folle*, *op. cit.*, p. 12. Citation originale : « *But the watchers could have taken all the sounds and smashed them down into a single noise and still they wouldn't have heard much at all: even when they cursed, it was done quietly, reverently* » (p. 4).
29. Colum McCann, *Et que le vaste monde poursuive sa course folle*, *op. cit.*, p. 333-334.

Ce sont en définitive les bruits de la ville qui ramènent le funambule à la vie sur terre, si l'on peut dire : « C'était curieux de revenir dans le monde : le battement des semelles, les cris d'un vendeur de hot-dogs, un téléphone à pièces qui sonnait dans le vide[30]. » Autant de sons familiers et caractéristiques de la ville, et cette symphonie qui marque la fin de la traversée s'accompagne, sans surprise, des sirènes du paysage sonore new-yorkais : « Ils ont enclenché les sirènes. Il n'y avait plus que du bleu, du rouge, ce hurlement[31]. » Le décrochement lexical à la fin de ce court rythme ternaire, qui associe deux termes de couleurs à un nom clairement lié au sonore, met en valeur non seulement l'importance de l'ouïe, mais également l'urgence de l'événement. La cartographie sonore est une fois de plus perturbée, et les sirènes tissent un nouveau lien avec le 11 septembre.

Cartographie temporelle

McCann fait également un pas de côté temporel : son roman s'ancre ainsi dans une temporalité différente de celle que mentionnait Hana Wirth-Nesher en 1996 : « New York n'est jamais mesurée à l'aune de son propre passé, elle est définie en fonction d'un possible avenir[32] ». Au lendemain du 11 septembre 2001, la performance du funambule permet au roman de repenser la ville par rapport à son passé. Le 11 septembre n'est évoqué que de manière détournée, et cependant Eóin Flannery insiste sur la qualité anachronique du texte : « une partie de sa spécificité au sein de ce sous-genre est […] son anachronisme par rapport aux événements[33] ». Si la traversée du funambule entre les deux tours s'inscrit dans une cartographie verticale, en raison de la hauteur à laquelle elle se déroule, elle se situe également dans un mouvement temporel, et le va-et-vient sur la corde tendue entre les deux bâtiments figure un dialogue entre deux périodes dans l'histoire de New York.

Cela est d'autant plus évident dans le roman que l'exploit de Philippe Petit a été photographié, et McCann a décidé d'insérer une photo du funambule dans son livre. Ainsi, à la page 237[34], se trouve une reproduction d'un cliché pris par Vic DeLuca le 7 août 1974. Ce cliché rappelle la célèbre photo de Richard Drew[35], l'homme qui tombe, par son aspect géométrique, mêlant les lignes horizontales des câbles et de la perche aux lignes verticales des tours. Un avion, étrange présage, apparaît en haut à

30. *Ibid*., p. 336.

31. Colum McCann, *Et que le vaste monde poursuive sa course folle*, *op. cit.*, p. 337.

32. Hana Wirth-Nesher, *City Codes: Reading the Modern Urban Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 112.

33. Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, *op. cit*., p. 229.

34. Elle se trouve à la page 326 de la traduction française.

35. Cette photographie d'un homme en train de tomber, parallèle aux deux tours, a été prise par Richard Drew le 11 septembre 2001. Elle a été longuement commentée par Tom Junod dans un article pour le magazine *Esquire* (Tom Junod, « The Falling Man », 9 septembre 2021 [En ligne] URL : https://www.esquire.com/news-politics/a48031/the-falling-man-tom-junod/ [consulté le 16 juin 2024].

gauche, et semble prêt à aller s'écraser sur une tour. Cette représentation visuelle de la cartographie new-yorkaise – les lignes tracées sur la photo – évoque la grille du plan de la ville et attire une nouvelle fois l'attention vers le haut.

La photographie (attribuée dans le roman à un personnage et non à DeLuca) est décrite par un autre personnage dans le dernier livre du roman, qui se déroule en octobre 2006. Jaslyn – pour qui la photographie a une importance toute particulière, car elle a été prise le jour de la mort de sa mère – attire l'attention sur le lien entre l'exploit du funambule et les attentats, et insiste sur la place de cet événement dans l'Histoire, sans jamais dire son nom :

> Elle se demande souvent ce qui le retient si haut dans les airs. Quelle sorte de glu ontologique ? […] Un homme là-haut dans les airs, tandis que l'avion s'engouffre, semble-t-il, dans un angle de la tour. Un petit bout de passé au croisement d'un plus grand. Comme si le funambule, en quelque sorte, avait anticipé l'avenir. L'intrusion du temps et de l'histoire. La collision *des* histoires. Nous attendons une explosion qui ne se produit pas. L'avion disparaît, l'homme arrive à l'extrémité. Rien ne s'écroule[36].

Deux expressions retiennent ici l'attention. Celle du « petit bout de passé au croisement d'un plus grand », et l'idée de « collision *des* histoires ». La collision narrative et textuelle place définitivement le roman dans la littérature post-11 septembre, tout en suspendant le temps et la chute. Le funambule semble maintenir l'unité des tours tout en célébrant leur naissance[37], et le choix de cette photographie insiste également sur l'unité historique de la ville de New York, suggérant à la fois création et mémoire des gratte-ciels.

Une autre image crée un lien temporel entre le temps de la narration et le temps historique du 11 septembre, celle de la chemise qui tombe du haut des tours alors que le funambule s'élance sur sa corde :

> Alors, figés et silencieux, ils virent. Même ceux qui désiraient sa perte sentirent leurs poumons se vider. Ils reculèrent en gémissant.
>
> Un corps naviguait dans les airs. […]
>
> Un cri retentit parmi les spectateurs, une voix de femme :
>
> Mon Dieu, oh mon Dieu… Ah non, c'est un vêtement, une chemise !
>
> Qui tombait, tombait, tombait – les manches d'un chandail qu'on laissa à ses tourbillons, […][38].

En écho, une nouvelle fois, au roman de DeLillo[39] et aux images du 11 septembre, cette chemise vide contient plusieurs significations. Elle peut tout d'abord être lue comme un présage de mort, la chute n'étant pas à exclure pour le funambule, une

---

36. Colum McCann, *Et que le vaste monde poursuive sa course folle*, *op. cit.*, p. 441-442.
37. Rappelons que la traversée a lieu alors que la construction des tours n'est pas entièrement achevée et qu'elles ne sont pas encore ouvertes au public.
38. Colum McCann, *Et que le vaste monde poursuive sa course folle*, *op. cit.*, p. 15-16.
39. Son roman s'ouvre et se referme en effet sur l'image d'une chemise qui tournoie dans le vent : « Une chemise descendait des profondeurs de la fumée, une chemise voltigeait et planait dans la lumière chiche puis poursuivait sa chute, en direction du fleuve » (p. 10). « Puis il vit une chemise descendre du ciel. Il marchait et la voyait tomber, agitant les bras comme rien en ce monde » (p. 295). Don DeLillo, *L'Homme qui tombe,* Arles, Actes Sud, 2008. Traduction française de Marianne Véron.

chute telle que le verbe « *falling* » est d'ailleurs répété trois fois. Cependant, si l'issue de la traversée est ici joyeuse, une autre lecture de cette chemise l'est beaucoup moins : elle est une métonymie des attentats, et fait appel à la mémoire des corps tombant des tours, réinscrivant le roman dans une Histoire plus large.

Conclusion

Dans son article « *Flying Man and Falling Man. Remembering and Forgetting 9/11* », Graley Herren[40] propose une lecture parallèle des romans de DeLillo et McCann, ainsi que de la photographie de Richard Drew et de la traversée de Philippe Petit entre les deux tours. Il appelle le funambule « *Flying Man* », mais, suite à notre lecture de *Let the Great World Spin*, nous souhaiterions le renommer « *Walking Man* », comme il est d'ailleurs nommé dans le roman : « Elle sait maintenant pourquoi le funambule la gênait tant[41] ». Sa volonté de défier la gravité permet à l'auteur d'établir une continuité entre le New York de 1974 et celui de l'après 11 septembre 2001, et de conjurer les images de mort de ce jour-là. Son invocation offre aussi une relecture de la cartographie new-yorkaise, attirant les yeux et les oreilles des lecteurs et lectrices sur des éléments qui ne sont pas forcément ceux auxquels l'on pense d'emblée lorsque l'on envisage la ville de New York.

Les événements survenus le 11 septembre 2001 ont profondément modifié la perception du paysage urbain new-yorkais. Cette défamiliarisation a été abordée de diverses manières par les romanciers et romancières, mais bien souvent dans le but de reprendre possession de l'espace urbain, que ce soit par la marche ou par l'intermédiaire de l'art par exemple. Chez McCann, la catastrophe hante les pages du roman et n'y est qu'une simple évocation, traitée grâce à une distance historique et par le biais d'une performance artistique. Mais quel que soit le choix fait par les auteurs et autrices de la littérature post-11 septembre, cette dernière se révèle toujours moteur de catharsis, une trace, un fragment de mémoire.

---

40. Graley Herren, « Flying Man and Falling Man. Remembering and Forgetting 9/11 », *Transatlantic Literature and Culture after 9/11. The Wrong Side of Paradise*, Kristine A. Miller (dir.), Londres, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 159-176.

41. Colum McCann, *Et que le vaste monde poursuive sa course folle*, *op. cit.*, p. 163.