

Raphaël Baroni

LIRE HOUELLEBECQ

Essais de critique polyphonique

Avec la collaboration de
Gaspard Turin et Samuel Estier

Slatkine Érudition

LIRE HOUELLEBECQ

Raphaël Baroni

LIRE HOUELLEBECQ

Essais de critique polyphonique

Avec la collaboration de
Gaspard Turin et Samuel Estier



Slatkine Érudition

GENÈVE

2022

REMERCIEMENTS

Je remercie ma maman de m'avoir donné le jour...
et d'avoir relu ce livre pour en traquer les erreurs de langage.

Cet ouvrage s'inscrit dans le cadre du projet « Pour une théorie du récit au service de l'enseignement », financé par le Fonds national suisse (n° 100019_197612). Il a bénéficié du soutien du Fonds des publications de l'Université de Lausanne, ainsi que d'un subside de la Commission des publications de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne



Illustration de couverture :
© Philippe Matsas/Leextra via opale.photo

Les Éditions Slatkine bénéficient d'un soutien
de l'Office fédéral de la culture pour les années 2021-2024

© 2022. Éditions Slatkine, Genève.
www.slatkine.com
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.
ISBN 978-2-05-102921-6

INTRODUCTION – STRATIGRAPHIE

Nihiliste, réactionnaire, cynique, raciste et misogyne honteux : ce serait encore me faire trop d'honneur que de me ranger dans la peu ragoûtante famille des *anarchistes de droite* ; fondamentalement, je ne suis qu'un *beauf*. Auteur plat, sans style, je n'ai accédé à la notoriété littéraire que par suite d'une invraisemblable faute de goût commise, il y a quelques années, par des critiques déboussolés. Mes provocations poussives ont depuis, heureusement, fini par lasser. (Houellebecq & Lévy 2008 : 7-8)

Houellebecq a rédigé cet autoportrait dans un essai épistolaire adressé à ses lecteurs autant qu'à son destinataire explicite, Bernard Henry-Lévy, lequel ne jouit pas, loin s'en faut, d'une meilleure réputation. S'il est difficile, dans ce cas, de prendre l'auteur au sérieux, on peut néanmoins déceler deux éléments essentiels constitutifs de son discours et qui seront au cœur des essais réunis dans ce livre. Premièrement, l'écrivain exprime le fait qu'en maniant l'autodérision et en se fondant sur une forme complexe de discours rapporté, on peut transmettre une information dont le sens ne saurait se limiter au seul contenu exprimé. L'écrivain se fait ainsi le porte-parole d'une *opinion* (ou *doxa*), liée à un groupe social et un moment historique donné, et cette opinion doit être soigneusement distinguée d'une *vérité* (ou *alétheia*), laquelle se veut au contraire universelle et éternelle. Étant donné le succès commercial des romans incriminés, il existe bien entendu d'autres communautés de lecteurs, qui ne partagent pas un tel jugement, et Houellebecq joue ici la partition bien huilée de l'artiste visionnaire, incompris de ses contemporains¹.

¹ On pourrait ajouter que le temps a fini par lui donner raison, puisque Houellebecq divise beaucoup moins depuis l'obtention du Goncourt en 2010, au point qu'en 2022, la possibilité de son entrée à l'académie française a été évoquée par Hélène Carrère d'Encausse, qui le compare à Victor Hugo. Voir article de Benjamin Puech publié dans *Le Figaro* le 17 février 2022, accessible en ligne : <https://www.lefigaro.fr/culture/houellebecq-a-l-academie-francaise-helene-carrere-d-encausse-le-souhaite-de-tout-son-coeur-20220217>.

La manière dont Houellebecq exprime cette opinion n'est pas sans conséquences. Au-delà de l'hyperbole, qui place l'énoncé dans le registre de l'ironie, la forme est celle d'un constat objectif, sans marquage explicite du statut de discours rapporté. Ce qui est encore plus troublant, c'est qu'il est difficile d'ignorer, vu sa visibilité médiatique, le fait que Houellebecq a souvent revendiqué la platitude de son style ou affiché ses positionnements idéologiques en rupture avec ce qu'il considère comme les normes de la bienpensance. Il est même allé jusqu'à endosser la posture du chantre des supermarchés, posant avec sa parka devant des barres d'immeubles, sa clope entre le majeur et l'annulaire, ce qui lui permet de revendiquer une proximité existentielle avec une classe sociale souvent méprisée par les milieux intellectuels. Bref, on constate que la prise en charge de l'énoncé est complexe, sujette à bien des interprétations, et qu'elle n'est pas sans enjeux. Derrière l'antiphrase, il y a une forme de revendication, la création d'une *posture littéraire*¹.

Le deuxième point fondamental est la manière dont cette citation illustre le caractère polémique de cet écrivain en relayant l'opinion de lecteurs qui contestent violemment la valeur de son œuvre. Quand on ouvre un roman de Houellebecq, on ne peut pas se contenter de décrire son style, ses mécanismes narratifs ou sa place dans l'histoire littéraire : inévitablement, on est conduit à s'interroger sur l'intérêt ou le désir de poursuivre la lecture, sur la manière dont nous sommes affectés par le temps passé entre ces lignes. Comme l'affirme Marc Escola :

[L]ire, c'est décider de donner librement un peu de son temps à une œuvre, ou mieux encore : de se donner à l'œuvre, en confondant notre durée avec sa longueur propre, c'est-à-dire en lui sacrifiant une part plus ou moins longue de notre existence elle-même. Or, parmi les romans contemporains qu'il m'arrive de lire, ceux de M. Houellebecq sont ceux pour lesquels la question est toujours la plus aiguë pour moi, comme sans doute pour beaucoup d'autres lecteurs : j'ai lu tous les romans de Houellebecq, l'un après l'autre et à peu près dans l'ordre, je les ai lus in extenso, mais je n'ai pu les lire qu'en me demandant à chaque page ou presque si j'allais continuer et achever ma lecture. Plus évidemment qu'avec toute autre œuvre de fiction contemporaine, la lecture de Houellebecq a régulièrement relevé pour moi d'une négociation constante entre le besoin ou le désir de poursuivre et le désir ou le besoin d'interrompre – entre l'exaltation et la fatigue, l'excitation et le découragement. (Escola 2017 : § 5)

¹ L'ouvrage accordera une place importante à cette notion, notamment développée par Jérôme Meizoz (2004), qui a souvent évoqué la posture de Houellebecq.

Face à un roman de Houellebecq, impossible en effet de ne pas formuler des jugements mêlant des considérations à la fois *esthétique* (que penser du style ? de la vulgarité de certains passages ? du caractère pornographique de certaines scènes ?), *éthique* (que penser du positionnement de l'auteur ? des valeurs qu'il incarne ? de ses provocations ?) ou *aléthique* (que penser de l'image du monde véhiculée par le récit ? correspond-elle à notre perception de la réalité ? la fiction nous aide-t-elle à nous ouvrir les yeux ou est-elle en train de nous corrompre ?). Évidemment, en lien avec ces questions, des jugements de valeur radicalement opposés sont possibles : nombreux sont les lecteurs qui apprécient le style de Houellebecq et qui célèbrent sa vision du monde, jugée lucide à défaut d'être réconfortante. Certains le considèrent comme un porte-parole, comme un auteur qui aurait trouvé des mots pour exprimer ce qui demeure confus et inexprimable en leur for intérieur. D'autres recommandent de brûler ses livres et de démasquer l'imposteur. On constate en outre que de tels jugements ne portent pas sur l'œuvre uniquement, mais impliquent l'auteur en tant que personne, qui est décrit comme « nihiliste, réactionnaire, cynique, raciste et misogyne ». Ajoutons encore que ces lectures *impliquantes* ont occasionnellement été assumées par l'écrivain, notamment lorsqu'il exigeait qu'on le lise au premier degré¹. Bref, face à Houellebecq, tout le monde semble s'accorder à faire tomber le mur qui sépare l'écrivain de ses textes, à une époque où beaucoup continuent de professer la doctrine de l'autonomie de l'art.

Ce livre ne constitue pas un essai sur l'œuvre de Michel Houellebecq. Il ne s'agit pas davantage de glorifier son génie ou, au contraire, de dénoncer une imposture ou de souligner l'immoralité de l'écrivain. Il s'agit encore moins de débattre de la valeur esthétique de cette œuvre. Bien d'autres que moi ont creusé ces questions, avec un bonheur variable et une érudition que l'on pourrait juger parfois suspecte, car elle trahit alternativement l'enthousiasme du fan, qui collectionne fébrilement les moindres faits et gestes de son auteur fétiche, ou les intentions peu louables d'enquêteurs prêts à fouiller ses poubelles ou à extorquer des témoignages à ses proches pour sortir un *scoop*. Il arrive aussi que cette érudition trahisse la jalousie de collègues moins fortunés, qui prétendent lire à contrecœur ces romans déplaisants pour pouvoir ensuite se lancer

¹ Il a réaffirmé ce désir d'une lecture « au premier degré » sur le plateau de l'émission *On n'est pas couchés*, diffusée le 29 juillet 2015.

dans des diatribes assassines prenant la forme de courts essais polémiques publiés dans le but de ramasser quelques miettes de cette célébrité médiatique. J'avoue ainsi sans honte que je suis loin d'avoir une connaissance exhaustive de l'œuvre et de la vie de Houellebecq : je n'ai pas traqué chacune de ses apparitions médiatiques, je n'ai pas même lu tout ce qu'il a écrit, encore moins tout ce qui a été écrit sur lui, et on ne trouvera dans ces lignes aucune révélation fracassante.

Pourtant, si je ne cherche pas à me positionner personnellement par rapport à cette question de la valeur littéraire, le but sera d'éclairer les mécanismes qui sont à la base de tels jugements. Pour reprendre les termes proposés par Liesbeth Korthals Altes (2014), il s'agit de passer d'une herméneutique à une *méta*-herméneutique : non pas interpréter le livre, mais interpréter la façon dont le livre est lu, chercher à dégager les facteurs, aussi bien textuels que contextuels, qui conditionnent telle ou telle interprétation. L'ambition de ce livre est donc de contribuer à faire avancer la réflexion sur la valeur littéraire ou, plus exactement, la compréhension des mécanismes qui président à l'attribution de différentes valeurs dans telle ou telle circonstance. Or, ces mécanismes ont souvent échappé au travail des théoriciens de la littérature, à quelques exceptions près¹. Ainsi que le rappelle Gaspard Turin :

La question de la valeur ne cesse de poser problème à la critique. Dans son chapitre sur la question, dans *Le Démon de la théorie*, Antoine Compagnon rappelle la fragilité de toute théorie de la valeur littéraire : deux pôles stables existent, mais ils sont intenables, qu'il s'agisse du relativisme absolu déniaient toute valeur intrinsèque au texte littéraire, ou d'un dogmatisme dur fondé sur le canon inébranlable des Grandes Œuvres. Le juste milieu consiste dès lors en un consensus restreint sociologiquement à un groupe de pairs, avec lequel on tombe d'accord quant au jugement à porter sur un écrivain donné ; par exemple, dans le cas du monde universitaire, sur Proust, unanimement admiré. (Turin 2018 : 717)

Le fait que les romans de Houellebecq divisent différentes communautés de lecteurs, en particulier dans le « monde universitaire », confère à ces textes un intérêt particulier. Face à la pluralité attestée des interprétations et des jugements, dans l'investigation qui est la mienne, il ne s'agit pas de prendre parti pour les uns contre les autres ou de faire la part entre

¹ Parmi les exceptions, outre les travaux de Liesbeth Korthals Altes (1992 ; 2014), je pense évidemment aux travaux de Vincent Jouve (2001), lequel a empoigné directement cette question d'une poétique des valeurs.

les bons et les mauvais arguments. La question des valeurs sera bien au cœur de l'enquête, mais je me garderai donc de la tentation de trancher le débat, je m'intéresserai au contraire au processus qui conduit différents lecteurs à attribuer des valeurs contradictoires à un même texte. On verra que cette attitude ne conduit nullement à verser dans une forme de relativisme interprétatif. Il s'agit plutôt de mettre en lumière les *règles du jeu* expliquant qu'en dépit de lectures divergentes, les possibilités interprétatives demeurent malgré tout conditionnées par des facteurs objectifs, lesquels constituent un réseau relativement restreint de possibilités, comme un système de canalisations orientant un fluide dans différentes directions, ou comme une superposition de couches sédimentées réclamant une analyse par stratigraphie, laquelle invite toujours à creuser davantage. On peut donc cartographier ces interprétations potentielles et en arpenter les principales artères, ce qui permet non seulement de mieux comprendre l'œuvre, mais surtout de mieux comprendre la manière dont nous conférons sens et valeur à un récit.

Cela ne me dispense naturellement pas de confesser mon rapport personnel à cet auteur, car si mon commentaire tentera d'être aussi objectif que possible, il sera construit sur un fond subjectif qu'il me faut malgré tout assumer. Il serait naïf de prétendre que je suis indifférent à mon objet d'étude. Certes, Houellebecq est un auteur idéal pour réfléchir à la polyphonie des énoncés fictionnels, mais je n'ai pas de mal à admettre que je me suis occupé de ces questions parce que j'ai d'abord pris goût à la lecture de ses romans. S'il m'avait répugné de le lire, je n'aurais jamais pris la peine de commenter ces fictions au fil de leur parution, de m'intéresser à leur réception et à la présence médiatique de l'écrivain. Bien que cela soit sans grande importance, j'admets donc que les premiers romans de Houellebecq ont trouvé un écho en moi, probablement en raison de mon appartenance à la génération engendrée par les baby-boomers.

On l'aura compris, à mes yeux, il ne fait guère de doute que Houellebecq est un auteur important ; néanmoins, la posture qui est la mienne résulte de ma conviction, tout aussi profonde, qu'il est parfaitement légitime qu'autrui éprouve du dégoût pour cet écrivain, au point de refuser catégoriquement de le lire et de lui dénier le moindre intérêt éthique ou esthétique. Non seulement on a le droit de mépriser les livres de Houellebecq, mais on peut aussi avoir d'excellentes raisons pour refuser de les lire, et ces raisons m'intéressent autant que celles du camp opposé. J'ai donc mis en sourdine, autant que possible, mes goûts personnels, car ce qui m'intéresse avant tout, ce sont les passions contradictoires

déchaînées par cette œuvre, dont on peut au moins convenir qu'elle est clivante. Comme disent les anglophones : *Let's agree to disagree...* Mais il s'agit d'aller plus loin et d'essayer de comprendre les raisons du désaccord. Par ailleurs, cette investigation visera un horizon beaucoup plus large que la lecture de cette seule œuvre : il s'agira de dessiner les contours d'une approche de la littérature, voire des fictions en général, placée sous le patronage de ce que je désignerai comme une *critique polyphonique*¹.

Le fil conducteur de cet ouvrage, dont certains chapitres impliquent d'autres écrivains que Houellebecq, consiste donc à ranimer la figure de l'auteur et à la replacer au cœur du processus interprétatif, mais ce faisant, il s'agit également de reconnaître la complexité de cette origine de la fiction, qui la rattache au monde comme un cordon ombilical. Car si cette origine nous importe, cela ne signifie pas qu'elle soit précisément situable, et cela est particulièrement vrai dans le cas de Houellebecq, qu'Agathe Novak-Lechevalier décrit en ces termes :

«Difficile à situer», Houellebecq l'est donc sur tous les plans. À une époque où l'on a tendance à sommer les personnalités en vue de se positionner politiquement, ses flottements combinés à de redoutables tirs à vue déconcertent. (Novak-Lechevalier 2018 : 63)

Houellebecq lui-même reconnaît volontiers qu'il ne sait pas forcément ce qu'il pense² et ses fictions peuvent être ainsi vues comme un laboratoire pour aller jusqu'au bout d'une idée, pour expérimenter des points de vue différents, dont l'origine se perd dans les limbes. Mais cette sous-détermination ne signifie nullement la fin de l'enquête, car la question de la responsabilité importe à celui qui reçoit le message. Selon Wayne Booth (1988), un écrivain, c'est quelqu'un qui « nous tient compagnie », et l'on est ainsi en droit, et même en devoir, de s'interroger sur la qualité de cette relation. Liesbeth Korthals Altes a parfaitement saisi le trouble qui découle du caractère insituable de Houellebecq, car cette indétermination engendre une grande variété de cadrages interprétatifs potentiels susceptibles de transformer radicalement l'appréciation du récit. Ce lien

¹ Le développement de cette approche polyphonique des textes a également des implications importantes dans le domaine de l'enseignement de la littérature, c'est la raison pour laquelle cet ouvrage se rattache au projet financé par le Fonds national suisse de la recherche scientifique « Pour une théorie du récit au service de l'enseignement » (FNS n° 100019_197612).

² Voir la citation en exergue du chapitre 4.

indissociable entre l'homme et ses textes, entre la fiction et le monde qui l'a engendrée, l'amène à conclure que Houellebecq est avant tout un révélateur : «voici qu'en plein monde postmoderne, présumé en proie à une esthétisation tous azimuts, se présente cette occasion de réfléchir sur la dimension morale et idéologique du roman» (2004 : 29).

J'ai longtemps repoussé la publication de ce livre, car j'espérais pouvoir fondre mes réflexions, déjà exposées dans une dizaine d'articles ou de chapitres de livres publiés entre 2008 et 2017, sous la forme d'un essai unifié. Mais le temps est passé et mes intérêts se sont déplacés, au point que le travail de reconfiguration ne m'a plus semblé praticable. Somme toute, la seule solution pour achever cet ouvrage était d'assumer sa nature hétérogène et sa polyphonie, deux articles ayant été co-rédigés avec Gaspard Turin et Samuel Estier. L'ouvrage est polyphonique également parce que je suis traversé par les pensées des autres et parce que mon style et ma réflexion ont évolué au fil des ans, tout comme l'œuvre de Houellebecq, qui s'est développée d'une manière que je n'avais pas du tout anticipée. Mes chapitres ne sont donc pas entièrement dépourvus de redondances ou de dissonances et je les assume. Au final, cette forme convient à son objet, puisqu'il s'agit de reconnaître le caractère inachevé de textes aux origines complexes et soumis à leurs lecteurs¹.

J'ai donc respecté la structure des textes dont dérive cet ouvrage, sans chercher à en actualiser le propos, et je les ai disposés selon un ordre simplement chronologique. Je n'ai fait que tenter d'atténuer les inévitables redites, surtout quand elles consistaient à mobiliser des citations déjà utilisées dans des chapitres antérieurs (on y reconnaîtra les voix des autres qui m'habitent). Cela n'empêchera pas le retour périodique de quelques figures, en particulier celle de Barthes – puisqu'il s'agit de ranimer l'instance qu'il avait tenté d'éliminer... avant de la ressusciter – mais également celles de Platon, de Bakhtine, de Booth, de Bal, de Fish, de Maingueneau, de Rabatel, de Meizoz et de Korthals Altes, qui ont fourni l'étayage théorique de mes propositions. J'espère que ce parcours critique, qui consiste à poser une dizaine de fois à peu près la même question en variant les angles, offrira à mes lectrices et lecteurs un cheminement que l'on qualifierait, dans le domaine de l'herméneutique, de *progression spiralée*.

¹ Par soucis de lisibilité, la forme masculine employée dans cet ouvrage aura généralement une valeur de genre neutre et désignera toute personne, quelle que soit son identité de genre.

Je remercie enfin Gaspard Turin de m'avoir fait l'amitié, après avoir co-rédigé un chapitre et relu le manuscrit, d'ajouter une postface à cet ouvrage. Quelques mois après la sortie du dernier roman de Houellebecq, avec un talent littéraire dont je suis incapable, il a ainsi offert à ce long parcours critique une conclusion ouverte : un dernier regard rétrospectif sur le chemin parcouru, à partir de cette très fragile situation qui définit notre contemporanéité.

2022

1. CE QUE L'AUTEUR FAIT AU LECTEUR (QUE SON TEXTE NE FAIT PAS TOUT SEUL)

J'avais honte de raconter. [...] Un masque, voilà ce qu'il me fallait. [...] Je me suis mis à lire et à relire les chroniqueurs médiévaux, pour en acquérir le rythme et la candeur. Ils parleraient pour moi ; et moi je serais libre de tout soupçon.

(Eco 1985 : 24-25)

TÉMOIGNAGES

J'entamerai cette promenade sur les chemins boisés d'embûches qui relie et séparent en même temps lecteurs et auteurs en fournissant quelques témoignages. Premier témoignage : dans la préface de son roman *Le Monde selon Garp*, John Irving prétend qu'un adulte qui lit un roman, « sauf à être désespérément inexpérimenté ou tout à fait innocent en la matière » (Irving 1998), est à même de comprendre qu'il n'importe guère de savoir dans quelle mesure le livre possède une dimension autobiographique. Pourtant, Irving reconnaît que les deux questions qui lui sont le plus souvent posées, bien qu'elles ne soient pas à ses yeux d'un « intérêt palpitant », sont les suivantes : « De quoi parle votre livre ? Est-il autobiographique ? »

Deuxième témoignage : dans un entretien avec Frédéric Martel (1999), Michel Houellebecq affirme quant à lui que, bien que ce soit difficile à croire, à l'heure actuelle, il ne sait plus très bien ce qui, dans ses romans, relève de l'autobiographie. Il ajoute par ailleurs être très conscient que cela n'a aucune importance. On peut cependant en conclure que la frontière entre la vie et l'œuvre reste assez floue, et que l'auteur est décidément bien déterminé à ne pas attribuer de valeur au jeu de l'identification.

Enfin, troisième témoignage, Umberto Eco, sous sa casquette de romancier-sémiologue, a déclaré pour sa part qu'il refusait désormais de répondre à cette question « oiseuse » : « Auquel de tes personnages t'identifies-tu ? Mon Dieu, mais à qui s'identifie un auteur ? Aux adverbes, bien sûr ! » (Eco 1985 : 84). On peut en déduire qu'il estime avoir créé des adverbes à son image, puisqu'ils modalisent la représentation de l'histoire

selon le regard que l'auteur porte sur elle, et que les lecteurs sont décidément bien acharnés à vouloir traquer les écrivains entre les lignes de leurs romans.

Ces anecdotes soulèvent quelques questions qui me semblent essentielles quand on cherche à définir la valeur des œuvres littéraires et les différentes manières de les lire. Pourquoi les auteurs semblent-ils dénier le droit à leurs lecteurs de s'intéresser à la façon dont la fiction est habitée (ou hantée) par eux ? Pourquoi vouloir à tout prix recouvrir l'origine du texte ? Et enfin, pourquoi les lecteurs ne parviennent-ils pas à sortir de cette fascination vis-à-vis de l'auteur, qui serait apparemment naïve ou impertinente ? Sur un plan théorique, la question pourrait être posée en ces termes : qu'est-ce que l'auteur fait au lecteur que son œuvre abandonnée est incapable de faire par elle-même ?

L'ORIGINE D'UNE FAILLE

Pour comprendre le sens historique et les ramifications théoriques de ces questions, nous sommes contraints de suivre une faille très ancienne, dont l'une des étapes majeures nous ramène à un changement de perspective que la Nouvelle Critique, dans les années 1960 du siècle passé, a réussi à imposer aux études littéraires. Peut-être faudrait-il remonter plus loin pour bien comprendre les enjeux profonds du débat, par exemple jusqu'au *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust, ainsi que nous y invite Dominique Maingueneau (2006) ; ou alors jusqu'à l'émergence de l'esthétique romantique, ou même aux fondements de la modernité, au moment où l'œuvre passe du statut de *mimésis* (une imitation de la vie), à celui d'un petit monde créé par un auteur prométhéen. Désormais, on soutient que c'est la vie qui imite l'œuvre et non l'inverse, ce qui implique, entre autres, que l'auteur est peut-être davantage le produit de son œuvre que son producteur, même si cela peut sembler contraire à l'intuition. L'œuvre serait un réduit : un petit monde de papier qui n'aurait rien à voir avec la nature « mondaine » de son créateur, puisque ce dernier serait un Dieu absent, abandonnant sa création à ses créatures.

La faille entre l'auteur et son lecteur n'a jamais cessé de s'élargir à mesure que se constituait l'autonomie du texte littéraire. Pierre Bourdieu (1998) a montré que la revendication d'une autonomie de l'œuvre dépendait également de considérations économiques, c'est-à-dire de l'émergence du lecteur bourgeois et du marché des biens symboliques engendré par son argent. L'œuvre devenue marchandise ne pouvait conserver son autonomie et sa valeur qu'en se lavant du soupçon de « commercialité »,

c'est-à-dire en feignant de ne pas s'adresser à ses lecteurs-consommateurs. Cette posture a eu des conséquences dramatiques dans le mouvement d'éloignement et dans le divorce final entre ces deux protagonistes inévitables de l'échange littéraire : l'auteur-producteur et son lecteur-consommateur. Il n'est pas étonnant de constater que pour contrer les effets de ce divorce, les maisons d'édition, soucieuses de s'assurer un profit minimum, ont continué à forcer ces frères ennemis à se côtoyer lors de séances de signatures, de lectures publiques ou d'apparitions dans le réseau multimédiatique. Or ces rencontres, comme j'ai essayé de le montrer en évoquant quelques cas concrets, débouchent souvent sur des questions apparemment oiseuses et des réponses embarrassées ou irritées. Dans cette relation ombrageuse entre auteur et lecteur, on peut aussi constater une asymétrie inévitable : les lecteurs continuent à désirer rencontrer leurs auteurs, à les débusquer entre les lignes de leurs romans, et ce sont les auteurs qui ne consentent désormais à sortir du bois qu'à contrecœur, sous la pression de leurs éditeurs, ou de la faim. Les lecteurs n'ont rien à perdre dans le face-à-face, alors que les auteurs y jouent leur réputation.

Les racines de l'émancipation du texte vis-à-vis de la biographie de son auteur s'enfoncent donc profondément dans le terreau de l'histoire littéraire et de son fonctionnement économique et symbolique, mais cette « libération », qui est aussi un « enfermement textualiste », n'apparaît jamais avec autant d'éclat qu'à l'époque où la Nouvelle Critique a cherché à rompre avec la méthode de Lanson, fondée sur l'étude de la biographie de l'écrivain. La faille y est plus apparente parce qu'il s'agit de la rupture la plus brutale, la plus fraîche dans nos mémoires et parce qu'elle a durablement modifié les méthodes de recherche et d'enseignement de la littérature dont nous sommes encore tributaires. Cette rupture entre l'œuvre et son créateur a même accouché d'un slogan, inventé par Barthes en 1968 : « La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur » (1984 : 69). À cette époque, une question semblait devoir être bannie du champ de la réflexion littéraire : on a décrété sans valeur une interprétation qui se donnait pour mission de retrouver une hypothétique intention de l'écrivain, et on a contesté la pertinence de recourir à des indices émanant du hors-texte, par exemple des données biographiques, en vue de canaliser la lecture. L'auteur et le texte étaient devenus des entités détachables et des horizons autonomes.

L'idée essentielle était d'opposer une lecture centrée sur les structures linguistiques du texte à une lecture condamnée à limiter le sens de ce

dernier en s'appuyant sur ce que l'on pouvait déduire de données externes conditionnant sa production. Au fond, si l'auteur et son lecteur ne pouvaient plus se regarder par-dessus le volume sans éprouver un certain malaise, il ne restait plus qu'à se résoudre à contempler la textualité et ses codes immanents sous toutes leurs coutures. Il s'agissait donc de remplacer une *lecture conformiste*, tournée vers le passé de sa genèse, par une *lecture moderne*, révélant les structures internes des œuvres par le biais de l'actualisation idéale qu'en ferait un interprète armé d'une batterie d'outils scientifiques. Comme à l'époque de la Réforme, on voulait en revenir à la lettre et ne plus se laisser abuser par des considérations mondaines.

Seulement, assez rapidement, les tenants du «close-reading», d'une lecture thématique, immanente ou structurale, bref tous ceux qui avaient eu l'ambition d'atteindre ce stade final d'une interprétation purement objective, se sont vus débordés par leur aile la plus radicale et peut-être la plus conséquente : les œuvres se sont progressivement transformées en boîtes de Pandore libérant tous les démons de la dérive interprétative et de la «différance» du sens. On voit bien comment le problème devait se poser inévitablement : rompre avec l'intention d'auteur et déclarer, comme le faisait Barthes, son «acte de décès», ouvrait de nouvelles potentialités pour la lecture, c'était un acte d'émancipation, pas seulement contre l'histoire littéraire à la Lanson, mais aussi, potentiellement, contre toute forme de lecture érudite. Pour utiliser une vieille opposition, nous sommes passés d'un régime de lecture philologique à un régime de lecture rhétorique. L'initiative transférée de l'auteur vers le lecteur faisait courir le risque, à plus ou moins brève échéance, de tout emporter, du moins tout ce qu'avait été capable d'ériger une critique savante dont la raison d'être était de reconstituer l'horizon du texte, cette ascendance plus ou moins éloignée qui le faisait *différer* du lecteur, mais aussi qui le dépaysait, qui élargissait son horizon. Aliéné de sa genèse, approprié par le lecteur, le texte menaçait de devenir un simple *stimulus* pour la dérive du sens.

On n'osait plus affirmer, pour canaliser le flot interprétatif, que l'auteur n'aurait jamais pu penser cela ou que telle interprétation était un anachronisme flagrant, tout était permis du moment que cela portait du texte. Parmi ceux qui n'avaient pas peur d'être emportés par le courant, certains affirmaient que la parole écrite était plus propre que la parole orale parce qu'elle était détachable du corps qui la produit, de la bouche qui la profère et qui l'englué dans son trou originel. Pour Barthes, l'écriture était «ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet,

le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-la même du corps qui écrit» (1984 : 63).

Dès qu'un fait est *raconté*, à des fins intransitives, et non plus pour agir directement sur le réel, c'est-à-dire finalement hors de toute fonction autre que l'exercice même du symbole, ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence. (Barthes 1984 : 63)

L'écriture est ainsi portée sur un vaisseau de papier qui la fait dériver sur le fleuve du temps bien loin de son port d'attache, qui la fait s'éloigner davantage de cette origine à chaque nouvelle lecture. Les exemples d'une telle dérive ne manquent pas : de Sophocle à Freud, Œdipe s'est mué en l'icône d'une névrose infantile ; de Shakespeare à Schwarzenegger, Hamlet est passé de l'anti-héros au *Last Action Hero*¹.

LE CANAL DE L'INTERPRÉTATION

La libération du sens de l'œuvre de l'emprise exclusive de l'intention présumée de son auteur aurait dû nous rendre attentifs à ce que l'attribution d'un texte faisait à la lecture. La question ne se posait pas tant que la question du sens était débattue dans un cadre communicationnel, au sein duquel on admettait que la forme cachait un fond, et qu'il était donc possible de lire entre les lignes pour déchiffrer la pensée profonde du texte, le sens codé de la métaphore qui, au fond, ne devait pas être très différent de l'intention implicite de l'auteur. Mais on sait maintenant que les textes sont à double fond, à triple fond, à fonds infinis, et ce sens objectif, on ne le rencontre jamais. Il n'y a qu'un sens personnel, reconstruit à chaque lecture par chaque lecteur, ce qui n'empêche pas de réfléchir à la manière dont les interprétations se socialisent et se coordonnent. La question est simplement de savoir avec quelles données on procède à cette élaboration du sens : avec le texte uniquement ou avec d'autres données relatives à son origine ?

¹ *Last Action Hero* est un film de John McTiernan sorti en 1993. Dans une scène, Danny, un jeune garçon fan des films de Schwarzenegger, s'endort en classe de littérature alors que son enseignante affirme que Hamlet est le premier héros d'action. À la place de la scène jouée par Lawrence Olivier, qui est projetée en classe, Danny imagine que Schwarzenegger tient le rôle de Hamlet. Confronté au dilemme « To be or not to be ? », Schwarzenegger tranche par un « Not to be ! » explosif et nihiliste, puis il fait sauter le château de son père.

Les analyses littéraires recourant à des données historiques, sociologiques, biographiques ou psychanalytiques, correspondent à un effort visant à compenser la faiblesse des codes, à s'opposer à leur caractère historique, volatile, à leur renouvellement et à leur oubli inévitable. Il s'agit de retrouver, en amont du fleuve, un sens qui se métamorphose continuellement dans la différence de la communication. La « mort de l'auteur » aurait dû poser cette question cruciale, qui avait été masquée par la croyance en la naturalité du sens : qu'est-ce que l'attribution du texte à un auteur, et qu'est-ce que l'horizon biographique qui se profile derrière la signature du livre, font à la lecture ? Mais ces questions ont été d'abord contournées, parce qu'au fond, on croyait encore en un sens objectivable. Par la suite, elles ont été jugées caduques par ceux qui préféreraient célébrer la dérive du sens, son émancipation, plutôt que son ancrage dans un message qui aurait été préfiguré par un autre. Pour Derrida, « La signature reste, demeure et tombe. Le texte travaille à en faire son deuil » (1981 : 6). Par le jeu de mot, Derrida montre à la fois le mouvement d'émancipation du texte et la rémanence de la signature, qui « demeure » malgré tout, comme une trace indélébile, comme un reste qui n'en finit jamais de mourir, comme une « tombe » gardant le souvenir d'une disparition et sur laquelle on se recueille.

Paradoxalement, c'est un adepte du « *close-reading* » qui nous a fourni la meilleure expérience empirique pour dévoiler la nature de ce que pourrait être une lecture entièrement émancipée de la signature et des données biographiques. On aura peut-être deviné que je fais allusion ici à la fameuse expérience menée par Ivor Armstrong Richards dans les années 1920¹. Voilà comment Antoine Compagnon résume cet événement, aussi désastreux pour les étudiants qui y prirent part que fécond pour la réflexion sur les mécanismes interprétatifs :

Pendant des années, Richards demanda à ses étudiants de Cambridge de « commenter librement », d'une semaine à l'autre, quelques poèmes qu'il leur soumettait sans nom d'auteur. La semaine suivante, il faisait son cours sur les poèmes en question, ou plutôt sur les commentaires de ses étudiants. Richards leur recommandait de procéder à plusieurs lectures successives (en moyenne rarement moins de quatre, et jusqu'à douze) des pièces soumises, et de consigner par écrit leurs réactions à chaque lecture. Les résultats étaient généralement pauvres, ou même désastreux (on se demande d'ailleurs par quelle perversion Richards a continué ses

¹ Cette expérience est exposée par Richards dans son ouvrage *Practical Criticism* (1929).

expériences aussi longtemps), caractérisés par un certain nombre de traits typiques : l'immaturation, l'arrogance, le manque de culture, l'incompréhension, les clichés, les préjugés, la sentimentalité, la psychologie populaire, etc. L'ensemble de ces déficiences faisait obstacle à l'effet du poème sur les lecteurs. Mais, au lieu d'en inférer un relativisme radical, un scepticisme épistémologique absolu à propos de la lecture, comme le feront plus tard, sur la base de la même évidence calamiteuse, les adeptes du primat de la réception [...], Richards maintenait contre vents et marées la conviction que ces obstacles pouvaient être levés par l'éducation afin d'accéder à une compréhension pleine et parfaite d'un poème, pour ainsi dire *in vitro*. (Compagnon 1998 : 166)

Il me semble qu'il doit exister une troisième voie pour l'interprétation qui se situerait hors de cette alternative entre la croyance naïve en l'objectivité du sens et la résolution à un relativisme radical. Il est utile de rappeler que l'expérience concrète de la lecture est rarement aussi calamiteuse que ce que révèle l'expérience de Richards, car l'attribution du texte à un auteur suffit généralement à en canaliser l'interprétation et à éviter de tomber dans les non-sens les plus grossiers. Mettons-nous d'accord sur ce point : canaliser signifie en même temps réduire la liberté du lecteur, mais aussi donner une direction à ses efforts interprétatifs, lui permettre de ne pas s'éparpiller dans toutes les directions. Canaliser permet aussi d'établir un « canal », sur lequel il devient possible de mettre en relation une interprétation singulière avec une constellation d'autres interprétations passées ou futures. Il ne s'agit donc pas d'interdire la dérive du sens, mais d'affirmer que cette dérive gagne en qualité et en richesse quand elle se fait en pleine connaissance de cause et que, outre son caractère aventureux ou ludique, elle acquiert ainsi un caractère communicable.

Une dérive aventureuse ou ludique imposerait donc de partir d'une attribution correcte du texte, c'est-à-dire d'une origine au moins vaguement situable, permettant au lecteur de se repérer dans le dédale des interprétations et de creuser un nouveau canal relié au réseau des appropriations antérieures du texte¹. On peut même postuler que plus nous disposons de données contextuelles, plus la dérive hors de ce contexte devient créative (il faut être plus imaginatif) et féconde (elle est reliée à de nombreux canaux). Bien sûr, il est bien plus facile de dériver à partir de quelques vers isolés, insituables, sans signature et sans

¹ Il me semble que la théorie des textes possibles, élaborée entre autres, dans le sillage de Michel Charles, par Pierre Bayard et Marc Escola, relève de ce type de lecture qui associe érudition et divergence (Escola 2012).

contexte, mais cela débouche vite sur des impasses : ainsi que l'a montré Richards, il devient très difficile d'en faire quelque chose d'intéressant dans nos échanges avec d'autres lecteurs. L'expérience est beaucoup plus stimulante quand on part d'une œuvre que l'on connaît au contraire fort bien et que l'on parvient, malgré ces connaissances (ou plutôt grâce à elles), à lire le texte à l'envers : par exemple quand on met en lumière l'art de la dissimulation dans ce que Rousseau présente comme ses *Confessions*, ou alors, comme le souligne Compagnon à propos de *Manon Lescaut*, quand on dévoile l'immoralité potentielle d'une histoire prétendument édifiante :

Manon Lescaut, loin d'être lu comme une allégorie de l'amour profane et de l'amour sacré, *Eros* et *Agapè*, devint vite le modèle énigmatique de l'amour fou pour des générations de jeunes gens : le roman leur donna une sensibilité, non pas un savoir ni un sens du devoir. Au reste, n'est-ce pas souvent en échouant dans son projet qu'une œuvre littéraire réussit ? (Compagnon 2007 : 68)

Ces « générations de jeunes gens » ont peut-être lu l'œuvre contre l'intention de son auteur, mais ils sont malgré tout parvenus à créer un nouveau canal interprétatif qui leur a permis de socialiser leur appréhension du texte et de la relier avec l'histoire du roman, ce qui permet au passage de souligner (et cela est productif) l'écart entre la conception datée du « *placere et docere* » à laquelle pouvait encore souscrire Prévost, et le rôle plus corrosif que l'on attribue aujourd'hui aux œuvres qui comptent. Quand Borges, dans son *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, nous invite à lire l'*Énéide* comme si elle était antérieure à l'*Odyssée*, il vise, selon ses termes, à enrichir « l'art rudimentaire de la lecture » (Borges 1983 : 51). Mais il s'agit d'une lecture qui feint seulement d'oublier ce qu'elle sait au sujet de l'auteur véritable et de la situation du texte dans l'histoire littéraire. À l'inverse, quand Richards prive ses lecteurs de repères biographiques, il devient pervers : il les déboussole et appauvrit leur performance interprétative.

Pierre Bayard nous a rappelé que nous parvenons (tous et sans efforts) à parler des livres que nous n'avons pas lus. Il nous aide en même temps à mieux comprendre certains aspects de cette lecture facultative en montrant comment notre interprétation est canalisée par toutes sortes de données contextuelles ou paratextuelles. Au fond, nous explique-t-il, être un lecteur compétent, ce n'est pas lire intégralement ou même partiellement un livre, mais c'est être capable de le situer dans

la grande bibliothèque de notre culture. La culture elle-même serait ainsi d'abord une affaire d'*orientation*. Être cultivé, affirme Bayard, « ce n'est pas avoir lu tel ou tel livre, c'est savoir se repérer dans leur ensemble, donc savoir qu'ils forment un ensemble et être en mesure de situer chaque élément par rapport aux autres » (2007 : 27). Bayard conclut de ce constat qu'il est « tout à fait possible d'avoir un échange passionnant à propos d'un livre que l'on n'a pas lu, y compris, et peut-être surtout, avec quelqu'un qui ne l'a pas lu non plus » (2007 : 14).

Nous savons tous que la situation décrite par Bayard est très banale : j'ai eu de nombreuses discussions passionnantes au sujet de l'œuvre de Houellebecq avec des amis qui n'avaient jamais lu une seule ligne de ses romans, et qui, précisément, refusaient de les lire parce qu'ils en devinaient parfaitement le contenu et avaient une opinion arrêtée sur ce qu'il fallait en penser. Et pour être honnête, ils n'avaient pas toujours tort. Par contre, pour mener cette discussion, il était impératif d'avoir une vague idée de l'auteur, de la nature provocatrice de ses textes, de ses opinions sur le féminisme, de ses contacts avec Claude Vorilhon ou de ses propos concernant la religion musulmane. À l'inverse, l'expérience de Richards montre qu'il est aussi possible d'avoir un échange lamentable à propos d'un poème que l'on connaît par cœur avec quelqu'un qui l'a lu, lui aussi, une douzaine de fois, surtout si, l'un comme l'autre, nous ignorons qui en est l'auteur et comment le situer dans son contexte.

Il est évident que connaître la biographie d'un auteur, même sommairement, modifie en profondeur la perception que nous nous faisons de son œuvre. En d'autres termes, le phénomène de la lecture est nécessairement affecté par cette présence inévitable du créateur dans son œuvre. Ainsi, savoir que tel polar est écrit par un ancien membre repentini du milieu, c'est le cas par exemple des romans de Jean Chauma, donne une épaisseur toute différente au texte que si nous pensons qu'il est de Gérard de Villiers. Dans un tel cas, il me semble incontestable que la connaissance des données biographiques enrichit considérablement la portée esthétique et l'intérêt de l'œuvre, comme un pissoir peut se transformer en objet d'art quand il est signé et placé dans un musée, ou quand on connaît simplement l'histoire de sa genèse.

Contre l'alternative d'une compréhension de l'acte interprétatif : 1. comme *décodage idéal* ou 2. comme *dissémination* ; il faut affirmer que retrouver quelques guides émanant du hors-texte, et notamment des données biographiques concernant l'auteur, ne revient pas nécessairement à produire une lecture conformiste, mais cela permet de donner une profondeur supplémentaire à la lecture. Il faut ajouter que certaines

données biographiques peuvent orienter le lecteur sur des voies fécondes pour son interprétation sans que cela signifie nécessairement qu'il faille donner le dernier mot à l'auteur. Le dernier mot est toujours pour le lecteur, simplement parce que son actualisation du texte est postérieure à l'acte de création de l'écrivain. Le lecteur est donc libre de suivre d'autres voies, d'assumer sa naïveté, de faire *comme si* le texte était d'un autre ou *comme s'il n'était de personne*. Mais la plupart du temps, c'est lui-même qui recherche spontanément une familiarité avec l'auteur, parce qu'il y trouve son compte, parce qu'il aime rencontrer cette part de chair étrangère qui se loge dans le tissu d'une page.

LA SPIRALE DE LA LECTURE

J'aimerais maintenant poser quelques jalons qui permettraient de mieux saisir le sens singulier de différentes pratiques de lecture. Il me semble qu'une hypothèse interprétative doit nécessairement s'inscrire dans l'une ou l'autre de ces deux perspectives de base : celle de l'auteur ou celle du lecteur, elle ne peut pas se tenir dans les deux postures *en même temps* ou se situer en surplomb, dans une sorte de vision détachée et impersonnelle, qui serait le point de vue objectif de Dieu.

En général, le lecteur spécialiste, c'est-à-dire l'enseignant, l'étudiant, le chercheur ou le critique, est dans la posture réelle du lecteur, à moins qu'il ne soit lui-même l'auteur de l'œuvre qu'il commente, comme Edgar Poe avec son poème *The Raven* ou Umberto Eco dans son *Apostille au Nom de la Rose*. Mais ce lecteur particulier, s'il n'est pas l'auteur en personne, voudrait savoir comment l'œuvre devrait idéalement être comprise, et il s'imagine donc à la place d'un *auteur idéal* qui se fait une image de son *lecteur idéal*. Le lecteur essaye par conséquent de se conformer à un rôle prédestiné. C'est ce mouvement régressif de l'interprétation qu'Umberto Eco appelle une lecture « coopérative ». La spirale interprétative se met en marche à travers une série de projections imaginaires, de mises en abyme qui nous font progresser vers un sens que l'on attribue à une hypothétique *intentio operis*. Cette spirale se donne parfois l'illusion de l'objectivité, mais elle ne consiste en fait qu'en une série d'hypothèses canalisées par des données textuelles et contextuelles que la théorisation, par le mouvement de conceptualisation qui l'anime, tend à détacher progressivement de l'expérience concrète. Dans cette spirale, les éléments biographiques viennent simplement donner un peu plus d'épaisseur, un peu plus de chair à l'auteur idéal,

tandis que la dérive interprétative, par les libertés qu'elle prend vis-à-vis de cet horizon en amont du texte, vient souligner au contraire la condition réelle de l'interprète, son extériorité par rapport au texte et l'inévitable expansion sémiotique qui en découle.

Il y a, en effet, une alternative qui consiste à refuser l'adoption imaginaire du point de vue régressif de l'auteur, et à mettre en lumière, au contraire, ce que le texte pourrait dire, bien que l'auteur ne puisse pas *avoir voulu* le dire. Mais cette posture est beaucoup moins libre qu'il n'y paraît, car elle suppose que l'on ait déjà une idée assez précise de ce que l'on pense que l'auteur était censé vouloir dire, c'est-à-dire que l'on connaisse l'auteur idéal, forgé par la communauté des lecteurs qui nous a précédé. La déconstruction ne sort donc pas entièrement de la spirale interprétative et de ses canaux signifiants, mais elle les parcourt dans un autre sens, en renonçant à naviguer à contre-courant. La déconstruction ne fait que montrer en quoi le texte fait obstacle à l'intention supposée de l'auteur et comment il manifeste de cette manière sa propre altérité d'objet intercalé, comme un grain de sable logé dans le code qui permettrait de creuser perpétuellement de nouveaux canaux. Si l'on file la métaphore de la spirale, la déconstruction représenterait la dimension verticale du mouvement qui signifie que la circularité de l'interprétation ne correspond pas à un retour au point de départ mais à une avancée inévitable du sens. La déconstruction rappelle l'écart entre la création littéraire et son interprétation, entre le geste de l'auteur et celui du lecteur, où se reconnaît la temporalité non pas surmontée par l'œuvre (le classique qui serait soi-disant « intemporel »), mais celle, vivante, qui la renouvelle perpétuellement (le classique répond à des questions actuelles qui n'ont pas encore été résolues).

Il y a enfin une autre lecture, non professionnelle, plus débonnaire : la lecture ordinaire qui ne se préoccupe pas tant d'interpréter (de chercher la vérité au-delà de l'évidence), mais plutôt de s'appropriier l'œuvre, de la transmuter en objet de plaisir. Cette lecture serait entièrement libre d'aller où elle veut, de commettre autant de fausses attributions, d'anachronismes involontaires ou délibérés qu'elle le désire. Cependant, ce que les auteurs que j'ai cités au début constatent invariablement quand ils rencontrent de tels lecteurs, c'est qu'ils sont beaucoup moins insoucians qu'on pourrait le croire. En effet, au fil de la lecture et au-delà du livre qu'ils se sont approprié, de l'objet qu'ils ont acheté, puis qu'ils ont classé dans leur bibliothèque personnelle, les lectrices et lecteurs trouvent leur plaisir dans une rencontre avec la femme ou l'homme qui est à l'origine

de ce texte et qui hante les lignes, qui leur infuse un sens dont l'origine demeure étrangère. De surcroît, ces lecteurs qui échangent entre eux leurs impressions, qui évaluent ou mesurent leurs sentiments esthétiques en reprenant à leur compte ou en s'opposant aux commentaires de leurs amis ou des critiques, ont aussi besoin de se situer dans la grande bibliothèque de la culture à laquelle ils appartiennent. Les livres qu'ils lisent sont aussi des éléments de leur socialité, et c'est la raison pour laquelle ils ont besoin d'en canaliser le sens, de le situer en l'attribuant à une source identifiable. Faire du sens de l'œuvre une affaire qui ne relève pas de la pure subjectivité revient au fond à socialiser le texte, à lui reconnaître un pouvoir et une valeur dans le monde.

En fin de compte, même pour le lecteur ordinaire, l'œuvre devient le lieu d'un rendez-vous avec une altérité, une rencontre avec un sujet et non avec un simple objet. Lire, c'est rentrer dans le monde de quelqu'un d'autre et pas seulement dans quelque chose d'autre, et c'est cela qui fait le charme de l'expérience esthétique. Ne pas réifier le texte, c'est maintenir un espace de dialogue entre l'auteur et son lecteur. Ce dialogue est possible parce que la lettre du texte n'est pas une nourriture à assimiler ou un outil abandonné que l'on peut s'approprier pour en faire quelque chose d'utile ; au contraire, la lettre prolonge la présence d'un autre homme ou d'une autre femme, comme l'écho ou le grain de sa voix, comme le style inimitable de ses gestes. Il me semble qu'un livre anonyme écrit par un ordinateur, même s'il appliquait les formules les plus efficaces et pratiquait le style le plus élaboré, serait une source de déception pour le lecteur, parce qu'il cherche dans la fiction à rencontrer un monde autre que le sien, une histoire écrite par quelqu'un d'autre. L'expérience est devenue possible : le 17 mars 2008, les journaux annonçaient qu'un éditeur russe avait publié le premier roman écrit par un logiciel informatique. Mais l'absence totale d'origine humaine reste un horizon impossible du discours : le programme PCWriter2008 s'est servi, comme matière première, de la prose de treize grands écrivains russes et a fondé son intrigue sur la trame d'*Anna Karenine*. Derrière le babillage de la machine se profile encore l'écho polyphonique de Tolstoï et de quelques autres¹.

¹ L'intrigue est la suivante : « les héros de Tolstoï se trouvent sur une île déserte et se livrent à un règlement de compte sanglant ». Dans la foulée de cette annonce, le quotidien *20 Minutes* a organisé un sondage demandant à ses lecteurs s'ils pensent que l'ordinateur remplacera un jour l'écrivain. 70 % des votants ont jugé la chose impossible.

Il n'y a donc vraiment que deux postures cohérentes quand on analyse un texte, l'une qui assumerait pleinement sa situation réelle de lecteur, l'autre qui tenterait de s'abstraire de cette situation pour rejoindre l'horizon de l'auteur. En d'autres termes, dans la première posture, que l'on peut appeler *esthétique*, on se donne toute latitude d'exploiter le texte dans une direction quelconque, et il faut alors accepter la dérive interprétative comme une virtualité inévitable, comme un exercice de liberté à l'intérieur d'un canevas textuel dont les potentialités de signifiante sont infinies, mais néanmoins canalisées. Même dans cette attitude dégagée de l'intention d'auteur, la biographie de ce dernier continue de jouer un rôle, elle donne de l'épaisseur au texte, elle en oriente et en socialise l'interprétation, elle peut fournir des *stimuli* supplémentaires pour enrichir la lecture de perspectives que l'on n'aurait peut-être pas envisagées dans son rapport solitaire avec le texte. Dans la seconde posture, qui pourrait être qualifiée de *poétique* – une poétique moderne dont l'érudition serait nourrie à des sources aussi diverses que les données linguistiques, trans-textuelles, génériques, génétiques, biographiques, psychanalytiques, historiques ou sociologiques, etc. –, on se donne au contraire pour mission de produire une lecture fidèle à un horizon qui nous est étranger, qui nous précède, on s'intéresse à l'écrivain, sa vie, ses autres œuvres, les formes symboliques de *son* époque et de *sa* culture.

La critique « nue » n'est donc pas une situation normale de lecture, elle est au contraire extrêmement artificielle : il s'agit d'un cas limite, exorbitant, et qui souligne surtout la dépendance inévitable de l'interprétation vis-à-vis du contexte originel dont émane le texte. Roland Barthes, en 1973, a eu conscience de cette résurrection inévitable de l'auteur quand il a écrit *Le Plaisir du texte*.

Comme institution l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, *je désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme elle a besoin de la mienne (sauf à « babiller »). (Barthes 1973 : 39)

Reste à savoir quel genre d'auteur on rencontre dans un texte, quel corps étranger réside entre les lignes. C'est précisément sur la définition du « Moi-écrivain », et non sur sa présence, que se sont vivement opposés Proust et Sainte-Beuve, car l'un et l'autre ne parlaient apparemment pas de la même personne, c'est-à-dire pas du même aspect de la personne.

Ce que l'auteur partage le mieux avec son lecteur, c'est peut-être une part de son existence qui n'est pas la plus mondaine, mais au contraire, la plus essentielle. Ou alors, si l'on préfère une formulation plus prudente, ce que l'on rencontre dans le fourmillement des événements qui forment la trame de l'histoire, ce qui transcende les enjeux éphémères de l'intrigue, c'est la dimension essentielle de la part mondaine de l'auteur, qui s'insinue dans le texte, quelque chose de transférable de la vie à l'œuvre et, pour le lecteur, récupérable de l'œuvre à la vie.

John Irving raconte que c'est son fils qui a trouvé la meilleure réponse à ces fausses mauvaises questions que ne peuvent manquer de lui poser ses lecteurs. Son fils de douze ans, qui se situe à l'intersection idéale entre la *bio-* de l'auteur et sa *graphie*, affirme que *Le Monde selon Garp* porte sur la peur de la mort ou, plus précisément, sur la « peur de voir mourir ses enfants ou ceux qu'on aime » (Irving 1998 : np). Et quand une jeune fille lui demande si Garp est son père, il répond : « Non, mon papa n'est pas Garp, mais les peurs de Garp sont celles de mon père, ce sont celles de tous les pères » (1998 : np). John Irving semble avoir ainsi réappris, grâce à son fils, à distinguer le canal sur lequel se déploie la communication littéraire, un canal où les malentendus sont féconds et les enjeux sont réels :

Lorsque *Garp* est paru, des gens qui avaient perdu leurs enfants m'ont écrit : « Moi aussi, j'en ai perdu un ». Je leur avouai que je n'avais pas perdu d'enfant, pour ma part. Je ne suis qu'un père imaginaire. En imagination, je perds mes enfants tous les jours. (1998 : np)

ÉPILOGUE

On reconnaîtra dans le concept de « canal » un phénomène qui se rattache au pouvoir des « communautés interprétatives » telles que définies par Stanley Fish (2007). Si on a voulu voir dans ces communautés une dérive du sens, elles n'empêchent nullement d'adopter vis-à-vis du texte la posture de ce lecteur que j'ai appelé « poéticien ». Comme Fish le montre, quand on adopte une telle perspective, il est impossible de faire l'économie de l'intention de l'auteur, car « si l'interprétation est une activité sérieuse, elle doit avoir un objet qui est indépendant et antérieur aux efforts des interprètes pour le spécifier » (2007 : 134). Cependant, Fish précise que « savoir qu'un texte signifie ce que son auteur a voulu dire ne vous dit pas comment déterminer cette intention. Ça ne vous dit même pas qui est ou ce qu'est l'auteur » (2007 : 135). On pourrait ajouter qu'une lecture de la déconstruction est peut-être justement une façon d'affirmer

que l'auteur n'était pas celui que l'on croyait, qu'une intention « autre » se cachait derrière la signature. Mais si l'origine est complexe, elle reste néanmoins une perspective qui se situe en amont du texte et qui fait que ce dernier ne parle pas tout seul, comme le Père se profile derrière Œdipe, même après avoir été tué par son fils.

La mort du Père enlèvera à la littérature beaucoup de ses plaisirs. S'il n'y a plus de Père, à quoi bon raconter des histoires ? Tout récit ne se ramène-t-il pas à l'Œdipe ? Raconter n'est-ce pas toujours chercher son origine, dire ses démêlés avec la Loi, entrer dans la dialectique de l'attendrissement et de la haine ? (Barthes 1973 : 64)

2008

2. CARTOGRAPHIER LES VOIX DU ROMAN

L'Auteur, lorsqu'on y croit, est toujours conçu comme le passé de son propre livre : le livre et l'auteur se placent d'eux-mêmes sur une même ligne distribuée comme un *avant* et un *après*.

(Barthes 1984 : 66)

QUI PARLE AINSI ?

Les questions relatives à l'énonciation, à la polyphonie et à la scénographie des textes littéraires sont d'une importance cruciale pour une réflexion visant à déterminer le statut éthique et/ou aléthique des énoncés fictionnels, c'est-à-dire visant à cerner la responsabilité de l'auteur, la dimension morale de ses écrits, mais aussi leur prétention à fournir un accès à une *réalité* ou à une *vérité* (*aléthèia*), quel que puisse être, par ailleurs, le sens que l'on donnera à ces termes. Il s'agit là de questions centrales pour les études littéraires qui se donnent aujourd'hui pour tâche de retisser des liens entre le monde et les œuvres. Todorov l'affirme, l'analyse des œuvres « ne devrait plus avoir pour but d'illustrer les concepts que vient d'introduire tel ou tel linguiste, tel ou tel théoricien de la littérature, et donc de nous présenter les textes comme une mise en œuvre de la langue et du discours ; sa tâche serait de nous faire accéder à leur sens – car nous postulons que celui-ci, à son tour, nous conduit vers une connaissance de l'humain, laquelle importe à tous » (2007 : 85). Mais si les œuvres littéraires sont supposées nous faire accéder à une « connaissance de l'humain », encore faut-il déterminer l'origine de ce savoir, il nous faut situer une source susceptible d'en assumer la responsabilité. Or, c'est sur ce point que nous rencontrons le problème de l'hétérogénéité énonciative de la fiction, laquelle est susceptible d'engendrer des appréciations divergentes à partir des mêmes énoncés.

La polyphonie permet ainsi de penser la multiplicité des rapports que nous sommes en mesure d'établir entre un texte littéraire et les sources qui en assument la responsabilité ou qui en garantissent la valeur véridictoire. Je partirai de la manière dont Bakhtine définit le concept de polyphonie en relation avec l'œuvre de Dostoïevski, ce qui l'amène à souligner l'écart

ou, selon son expression, «l'exotopie» de l'auteur par rapport à son œuvre. Cette situation d'extériorité de l'énonciateur vis-à-vis de son énoncé, qui est en quelque sorte constitutive des énoncés romanesques, peut être exploitée par le roman pour aboutir à l'émergence d'une voix distincte de celle de l'auteur : une voix que le personnage aurait en propre. Cette voix fonde ce que Bakhtine a appelé le *roman polyphonique*, dont il trouve les prémisses dans l'œuvre romanesque de Dostoïevski :

Le mot du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot de l'auteur ; il n'est pas aliéné par l'image objectivée du héros, comme formant l'une de ses caractéristiques, mais ne sert pas non plus de porte-voix à la philosophie de l'auteur. Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un mode tout à fait original. (Bakhtine 1970 : 33)

Dans le sillage de Bakhtine, la problématique que je voudrais creuser concerne donc cette pluralité de l'énonciation romanesque, dont le premier symptôme serait la distanciation possible de la voix du personnage vis-à-vis de la voix de l'auteur. Je dis «premier symptôme», car si Bakhtine affirme que le roman polyphonique peut faire entendre d'autres voix que celle de l'auteur, on pourrait aussi se demander dans quelle mesure cette voix auctoriale n'est pas elle-même minée par une polyphonie constitutive. Ici, Bakhtine parlerait plutôt de *dialogisme*, de cet horizon qui définit la nature nécessairement hétérogène de la parole et dont le roman polyphonique ne représenterait qu'un cas particulier.

Marie-Laure Ryan a résumé avec un certain humour le destin de l'auteur face à la Nouvelle Critique : elle affirme en effet que «quand Barthes et Foucault ont ouvert la notion d'auteur pour examiner ses organes internes, on considère généralement que l'opération a été un succès (à en juger par la fortune critique de leurs idées), mais le patient est mort» (Ryan 2001 : 146, m.t.). Dans l'article manifeste dans lequel Barthes déclare la «mort de l'auteur», le décès découle directement d'un problème de polyphonie jugé insoluble :

Dans sa nouvelle *Sarrasine*, Balzac, parlant d'un castrat déguisé en femme, écrit cette phrase : «C'était la femme, avec ses peurs soudaines, ses caprices sans raison, ses troubles instinctifs, ses audaces sans cause, ses bravades et sa délicate finesse de sentiments.» Qui parle ainsi ? Est-ce le héros de la nouvelle, intéressé à ignorer le castrat qui se cache sous la femme ? Est-ce l'individu Balzac, pourvu par son expérience personnelle d'une philosophie de la femme ? Est-ce l'auteur Balzac,

professant des idées «littéraires» sur la féminité? Est-ce la sagesse universelle? La psychologie romantique? Il sera à tout jamais impossible de le savoir, pour la bonne raison que l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. (Barthes 1984: 63)

Dans cet inventaire des voix, on retrouve le partage bakhtinien entre la voix de l'auteur et celle du personnage, mais d'autres voix viennent compliquer l'analyse. Barthes nous met en garde: il ne faut pas confondre le Balzac individu et le Balzac auteur, et il est possible même que, derrière Balzac, ou plutôt à travers lui, s'expriment d'autres voix, les voix plurielles de la doxa romantique, ou alors la voix impersonnelle d'une vérité relevant de la «sagesse universelle». Considérons les indices textuels qui permettraient de guider notre interprétation. Compte tenu du dispositif énonciatif propre au récit de Balzac, on serait tenté d'attribuer en premier lieu la responsabilité de l'énoncé au narrateur qui raconte sa propre histoire. Mais la phrase se présente comme un énoncé de vérité générale, l'absence du «je» de l'énonciateur fait planer un doute quant à l'origine de la parole. Et même si l'on était confronté à une énonciation qui était explicitement prise en charge par un sujet fictif, on pourrait toujours entendre derrière lui la voix singulière de l'auteur ou celle des valeurs ou des stéréotypes de son époque, ou encore la voix impersonnelle de «l'éternel féminin», pour autant que l'on croie encore à de tels archétypes.

Nous voici donc face à quatre voix différentes suivant que l'interprète attribue l'énoncé au narrateur-personnage, à l'auteur, à la *doxa*¹ romantique ou à une vérité universelle². Si l'on ajoute que l'énoncé fictionnel pourrait aussi bien être considéré comme l'expression d'une vérité ou d'une doxa qui appartiennent exclusivement au monde de la fiction³, et

¹ La définition de la doxa est complexe et controversée. Dans la philosophie de Parménide, la doxa, en tant qu'opinion confuse ou vérité populaire, s'oppose à la vérité (*aléthéia*) mise au jour par la méthode rationnelle du philosophe. Parmi les travaux sur les rapports entre doxa et littérature, Charles Grivel (1981) soutient que l'opinion (doxa) et la connaissance (épistémé) ne s'opposent pas simplement mais sont dans un rapport dialectique, comme une force conservatrice (vers ce qui est tenu pour vrai) et une force progressive (vers la connaissance).

² Jean-Paul Bronckart, classe quant à lui les différentes voix «susceptibles de s'exprimer dans un texte» en trois catégories: la *voix de l'auteur empirique*, les *voix de personnages* et les *voix sociales*, «c'est-à-dire les voix d'autres personnes ou d'institutions impliquées» (2022: 103).

³ Dans *La Possibilité d'une île*, on pourrait relier l'événement du «Grand Assèchement», qui aurait découlé d'une modification de l'axe de rotation de la terre, comme un exemple de vérité historique fictive et les enseignements de la «Sœur suprême» comme le reflet d'une doxa fictive.

que l'on pourrait aussi le relier, par le biais du discours rapporté ou d'un changement de point de vue, à une personne réelle ou fictive distincte du narrateur ou de l'auteur, nous pouvons dresser une cartographie sommaire des principales sources attribuables à la parole littéraire. On peut aussi élargir cette cartographie pour la rendre applicables à d'autres médias, et inclure par exemple les instances d'un monstateur, semblable au narrateur pour les arts visuels ou audiovisuels, ainsi que les voix des acteurs ou des comédiens, qui se laissent parfois entendre par-dessus ou à côté des personnages qu'ils incarnent dans les représentations théâtrales ou audiovisuelles¹.

	Ancrage réel (extadiégétique)	Ancrage fictif (intradiegétique)
Voix impersonnelle	Vérité (scientifique, philosophique, anthropologique)	Vérité fictive (scientifique, philosophique, anthropologique)
Voix collectives	Doxa (historique, sociologique)	Doxa fictive (historique, sociologique)
Instances narratives	Auteur(s) (Monstateur auctorial)	Narrateur(s) (Monstateur fictif)
Voix individuelles	Personne citée Acteur ou Comédien	Personnages

Sans entrer dans des subdivisions plus fines, nous constatons que la manière dont l'interprète relie les énoncés romanesques à ces différents pôles modifie en profondeur la valeur éthique ou aléthique qu'il pourra attribuer au discours fictionnel ou à la lecture elle-même. Ainsi, l'interprète féministe ne pourra dénoncer le sexisme du roman de Balzac que dans la mesure où il attribuera l'énoncé, non au personnage, mais à la doxa de son époque ou aux opinions personnelles de son auteur. En revanche, si un interprète reconnaît dans l'énoncé romanesque une expression de la féminité archétypale, s'il choisit d'y voir un reflet de la «sagesse universelle», alors ce serait évidemment ce lecteur que l'on pourrait être en droit de condamner de sexisme. Ici encore, l'interprète

¹ Pour donner un exemple éloquent de ce type de polyphonie, il est aujourd'hui difficile de ne pas «entendre» les voix propres d'acteurs tels que Michel Houellebecq ou Gérard Depardieu, la personne parasitant le message du personnage.

sexiste sera partiellement excusé s'il appartient à l'époque de Balzac et qu'il partage ses préjugés romantiques ; il sera par contre probablement critiqué s'il appartient à notre époque.

Ces remarques, malgré le caractère fluctuant des points de vue exprimés, peuvent nous amener à tirer quelques conclusions générales sur le statut éthique et aléthique des énoncés fictionnels. Ainsi l'affirme Wayne C. Booth :

En rejetant la clôture des modernistes, nous nous ouvrons en fait un territoire merveilleusement riche et relativement inexploré. Au lieu de poursuivre le débat éculé autour de « l'esthétique » ou autour de la meilleure définition de l'art, ou de la littérature, ou du roman, nous sommes libres de nous demander « quelle était au juste la valeur éthique, pour moi, de lire ou de regarder la fiction qui m'a occupé pendant des heures ou des jours ? Est-ce que j'étais en bonne ou en mauvaise compagnie ? » Pourquoi certains auteurs tels que nous nous les représentons sont presque aussi précieux pour nous que nos amis ou nos amants, alors que d'autres, aussi habiles dans l'art de raconter, se révèlent, quand on les presse, au mieux comme des compagnons de fortune ou comme des connaissances occasionnelles, au pire comme des séducteurs insidieux, des violeurs qui, s'ils en avaient l'occasion, détruiraient jusqu'à notre âme ? (Booth 1989 : 75-76)

Quoi qu'il en soit, au lieu d'entrer dans ce débat passionnant, on constate que Barthes affiche un dédain souverain pour toutes ces questions. Il préfère trancher le nœud gordien et affirmer sans ambages que la polyphonie romanesque est si complexe qu'il vaut mieux ne pas chercher à en démêler les voix. Il tire ainsi une conséquence beaucoup plus radicale que Bakhtine de l'« exotopie » de l'auteur, pour revendiquer une totale autonomie du texte. Le roman est ainsi rendu à son monologisme, parce que Barthes refuse d'entendre d'autres voix que celle de la pure textualité, une voix cristalline qui serait selon lui sans origine.

L'énonciation dans son entier est un processus vide, qui fonctionne parfaitement sans qu'il soit nécessaire de le remplir par la personne des interlocuteurs : linguistiquement, l'Auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je* : le langage connaît un « sujet », non une « personne », et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire « tenir » le langage, c'est-à-dire à l'épuiser. (Barthes 1984 : 66)

Aujourd'hui, s'il faut reconnaître avec Barthes que le texte ne donne pas suffisamment d'informations pour déterminer avec certitude le sujet parlant responsable des énoncés fictionnels, il me semble que cette

conception de la clôture textuelle est devenue intenable. Pour une critique éthique ou aléthique du discours littéraire, ce n'est pas le sujet grammatical de la phrase qui compte, mais bien la personne, réelle ou fictive, singulière ou collective, à laquelle on peut assigner la responsabilité de l'énoncé, ce qui détermine aussi sa valeur véridictoire. Toutefois, cela ne nous dispense pas, naturellement, de chercher à définir avec le plus de précision possible la manière dont le discours fournit des indications sur son origine énonciative. Ce sera au contraire le point de départ obligatoire d'une analyse qui devra, cependant, compter également avec des données contextuelles et avec les divergences interprétatives des lecteurs.

L'analyse énonciative du discours littéraire permet de fournir ce point de départ en décrivant une scénographie qui a pour but d'orienter le lecteur dans le dédale polyphonique de la parole littéraire. Pour Dominique Maingueneau, la scène englobante de l'énonciation, qui comprend les déterminations génériques extérieures à l'œuvre – qui la caractérise, par exemple, en tant que fiction, roman ou nouvelle – ne suffisent pas à spécifier la nature des énoncés littéraires. À cette scène englobante s'ajoute une mise en scène textualisée qui la complète :

Un texte qui relève de la scène générique romanesque peut s'énoncer, par exemple, à travers la scénographie du journal intime, du récit de voyage, de la conversation au coin du feu, de l'échange épistolaire... À chaque fois, la scène sur laquelle le lecteur se voit assigner une place, c'est une scène narrative construite par le texte, une « scénographie ». (Maingueneau 2004 : 192)

Maingueneau ajoute un point essentiel pour notre investigation, à savoir que cette scénographie est un processus fondateur qui permet de *légitimer* le texte. Il précise en effet que :

Le roman « réaliste » n'est pas seulement « réaliste » par son contenu mais aussi par la manière dont il institue la situation d'énonciation narrative qui le rend « réaliste ». Énonciation par essence menacée, l'œuvre littéraire lie en effet ce qu'elle dit à la légitimation des conditions de son propre dire. La scénographie apparaît à la fois comme ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours : elle légitime un énoncé qui, en retour, doit légitimer, doit établir que cette scénographie dont vient la parole est précisément *la* scénographie requise pour énoncer comme il convient. (Maingueneau 2004 : 193)

Jérôme Meizoz (2007) a montré par ailleurs l'intérêt de réfléchir sur la manière dont les auteurs se mettent en scène, à la fois dans leurs textes

et dans leurs conduites publiques. Étudier ces *postures* permet de compléter l'analyse de la scénographie, car elles constituent un répertoire historique de manières de concevoir les rapports entre les auteurs et leurs textes qui modifient en profondeur la façon dont les œuvres sont lues. Tous ces travaux convergent ainsi pour souligner que l'énonciation littéraire est loin d'être un « processus vide ». Au contraire, étudier la manière dont cette énonciation se concrétise, à l'intérieur et à l'extérieur du texte, étudier comment telle ou telle posture auctoriale assume ou n'assume pas la responsabilité des énoncés fictionnels, sont des activités interprétatives essentielles et presque incontournables pour donner sens et forme à la lecture, même si cela nous contraint de fouler quelques sols mouvants et d'accepter de composer avec la complexité polyphonique des romans.

ENTRE DEUX PROCÈS

Avant de passer à l'analyse de la scénographie de *La Possibilité d'une île*, qui constituera le cœur de mon analyse, il me semble intéressant de dresser un rapide parallèle entre le fameux procès qui fut intenté à Flaubert et celui lié à la parution du roman précédent de Houellebecq : *Plateforme*. On verra que cette analyse me permettra de mettre en relation posture d'auteur et scénographie et d'expliquer en partie le contexte dans lequel le roman de Houellebecq a été produit. Dans la plaidoirie de Maître Sénard, le défenseur de Flaubert, on constate que le rattachement de l'auteur à l'école réaliste est un argument central visant à le disculper :

Ce que M. Flaubert a voulu surtout, ç'a été de prendre un sujet d'étude dans la vie réelle, ç'a été de créer, de constituer des types vrais dans la classe moyenne et d'arriver à un résultat utile. Oui, ce qui a le plus préoccupé mon client dans l'étude à laquelle il s'est livré, c'est précisément ce but utile, poursuivi en mettant en scène trois ou quatre personnages de la société actuelle vivant dans les conditions de la vie réelle, et présentant aux yeux du lecteur le tableau vrai de ce qui se rencontre le plus souvent dans le monde¹.

On voit ici l'importance de la posture « réaliste » : si l'auteur ne fait qu'exposer les choses telles qu'elles sont, l'immoralité des énoncés fictionnels ne peut lui être imputée. Si le discours littéraire semble aller à l'encontre de la moralité, c'est parce que c'est la société et les personnages exemplaires dépeints dans la fiction qui doivent être considérés

¹ On retrouve la plaidoirie sur <https://www.ieeff.org/flaubertmmebovaryproces.pdf>.

comme tels, et non l'auteur, qui ne se trouve que dans la posture neutre d'un témoin ou d'un transcritteur, voire dans le rôle moralisateur de celui qui veut se rendre utile en dénonçant l'immoralité du monde. L'origine énonciative du discours littéraire est ainsi placée en-deçà ou au-delà de l'auteur, dans le personnage dont on retranscrit la vie et les pensées ou dans la réalité dont il constitue un reflet. On saisit dès lors l'importance du discours indirect libre dans cette économie du récit réaliste, puisque ce dernier désigne le personnage, et non le narrateur (lequel risque encore, à cette époque, d'être confondu avec l'auteur), comme origine du point de vue, tout en effaçant les traces explicites de ce partage des voix. Quant au statut de cette réalité, elle correspond aux valeurs bourgeoises qui règlent la vie conjugale dans une petite ville de province, mais aussi aux valeurs romantiques qui sont véhiculées par les livres que consomme Emma Bovary. L'intrigue se construit à partir d'un conflit doxique, un « para-doxe » si l'on veut, entre deux mondes incompatibles¹.

Ce que Flaubert et son défenseur attendent du lecteur, c'est qu'il soit en mesure d'entendre une voix supplémentaire qui se superpose aux énoncés reflétant ces éléments doxiques contradictoires. Ils demandent d'entendre derrière les discours se référant à ces valeurs, la voix distanciée d'un auteur qui conserverait la posture critique d'un témoin détaché de son sujet, insinuant une forme d'ironie diffuse tout au long du récit. Évidemment, il n'est pas sûr que l'on « entende » cette ironie et c'est tout le problème de l'écriture réaliste du XIX^e siècle, qui implique le retrait de la figure auctoriale et, par conséquent, qui rend son point de vue insituable et implicite. C'est bien parce que certains n'entendent pas le texte de la même oreille que l'on peut expliquer l'existence du procès de Flaubert. D'où l'importance, pour Maître Sénard, de faire admettre aux jurés que Flaubert appartient à l'école réaliste, et non à l'école romantique. La posture publique de l'auteur vient dès lors corriger les ambiguïtés de la scénographie réaliste.

Cette posture auctoriale aura, on le sait, un grand succès dans la modernité². On peut la résumer en disant qu'elle consiste à disculper l'auteur en affirmant qu'il n'occupe qu'une posture neutre de témoin et en

¹ Sur cette matrice conflictuelle du roman, voir les travaux de Jurij Lotman (1973).

² Il est évident qu'entre 1857 et 2001, il faut tenir compte de l'écart historique entre deux institutions de parole, entre deux façons de concevoir la littérature et de la juger. À ce sujet, je renvoie à l'excellent numéro de la revue *Études de Lettres* dirigé par Jean Kaempfer et Jérôme Meizoz (2003).

ajoutant que ce qui s'exprime véritablement dans son œuvre ne relève que de la *responsabilité fictive* des personnages ou de la *responsabilité réelle* de la société.

L'analyse du second procès permettra de mettre en évidence une posture assez différente, mais dont Jérôme Meizoz a montré qu'elle est aujourd'hui adoptée par de plus en plus d'écrivains contemporains par exemple, Frédéric Beigbeder, Christine Angot ou Virginie Despentes. Lors de la parution, en août 2001, du roman de Houellebecq *Plateforme*, son auteur a été attaqué par plusieurs associations musulmanes ou anti-racistes. Il sera finalement assigné en justice par le *Mouvement contre le Racisme et pour l'amitié entre les peuples* et par la *Ligue Française des Droits de l'Homme* sous l'accusation de « racisme anti-musulman ». L'un des passages incriminés mettait en scène le narrateur, prénommé Michel, qui, suite au décès de sa compagne dans un attentat perpétré par des terroristes, exprimait sa haine à l'encontre des Palestiniens :

L'islam avait brisé ma vie, et l'islam était certainement quelque chose que je pouvais haïr ; les jours suivants, je m'appliquai à éprouver de la haine pour les musulmans. J'y réussissais assez bien, et je recommençais à suivre les informations internationales. Chaque fois que j'apprenais qu'un terroriste palestinien, ou un enfant palestinien, ou une femme enceinte palestinienne, avait été abattu par balles dans la bande de Gaza, j'éprouvais un tressaillement d'enthousiasme à la pensée qu'il y avait un musulman de moins. (Houellebecq 2001 : 338)

Dans un entretien accordé au magazine *Lire*, Houellebecq avait adopté une posture assez inhabituelle pour défendre son œuvre et justifier ce passage.

La vengeance est un sentiment que je n'ai jamais eu l'occasion d'éprouver. Mais dans la situation où il se trouve, il est normal que Michel ait envie qu'on tue le plus de musulmans possible... oui... oui, ça existe, la vengeance. L'islam est une religion dangereuse, et ce depuis son apparition. Heureusement, il est condamné. D'une part, parce que Dieu n'existe pas, et que même si on est con, on finit par s'en rendre compte. A long terme, la vérité triomphe. D'autre part, l'Islam est miné de l'intérieur par le capitalisme. Tout ce qu'on peut souhaiter, c'est qu'il triomphe rapidement. Le matérialisme est un moindre mal. Ses valeurs sont méprisables, mais quand même moins destructrices, moins cruelles que celles de l'islam¹.

¹ Interview tirée du magazine *Lire* dans le numéro de septembre 2001.

On constate que dans un premier temps, l'auteur signale sa distance par rapport aux propos de son personnage. Houellebecq demande à son lecteur de faire la part des choses, c'est-à-dire de tenir compte du partage entre les voix du narrateur et de l'auteur. Il affirme donc que la violence des propos de Michel doit être interprétée dans le contexte des événements fictifs qui entourent son discours. Cette posture est assez classique et rejoint au fond celle de Flaubert quand ce dernier refuse d'endosser la responsabilité des discours attribués à ses personnages.

En revanche, ce qui est plus inhabituel, c'est que Houellebecq assume malgré tout une partie de la responsabilité de l'énoncé romanesque : il n'hésite pas à affirmer en interview son athéisme et en particulier son rejet de la religion musulmane. Les nombreuses allusions à la biographie de l'auteur que l'on trouvait dans le roman laissaient déjà pressentir une telle prise en charge énonciative. Les liens tissés entre l'auteur et son personnage-narrateur, et notamment le partage stratégique du prénom, encourageaient les lecteurs à entendre l'écho de la voix de Houellebecq dans les énoncés de Michel, ce qui explique probablement en grande partie l'assignation en justice¹. Pour Jérôme Meizoz, selon une technique empruntée à l'art contemporain, Houellebecq surjoue la médiatisation de sa personne et l'inclut à l'espace de son œuvre : ses écrits et sa posture se donnent dès lors solidairement « comme une seule *performance* » (2007 : 20).

Il faut ajouter que l'énoncé fictionnel n'est assumé par l'auteur que dans la mesure où il est censé refléter une vérité indiscutable. On retrouve ici la posture réaliste censée disculper l'auteur, mais dans une configuration nouvelle. L'ambition de Houellebecq va beaucoup plus loin que celle de Flaubert. Selon lui, le point de vue exprimé n'aurait rien de « doxique », il ne serait pas circonscrit à l'intérieur d'un cadre socio-historique qui constituerait son unique domaine de référence (la classe moyenne au milieu du XIX^e siècle), et il n'aurait donc pas besoin de s'en distancer. Pour Houellebecq, la non-existence de Dieu, qui justifie son point de vue à l'encontre de l'islam, est une vérité qui, même si elle n'est pas partagée par tous, finira par s'imposer. Pour Flaubert, il était essentiel de manifester sa distance vis-à-vis des valeurs romantiques et bourgeoises pour légitimer sa posture réaliste, qui implique neutralité et objectivité ; Houellebecq peut quant à lui assumer le point de vue athée et matérialiste affiché dans son roman comme s'il s'agissait d'un simple acte de lucidité. Son mépris affiché envers le matérialisme capitaliste, dont le triomphe annoncé est jugé comme un moindre mal, souligne que Houellebecq ne prend pas parti

¹ Sur les implications éthiques de ce partage, voir Raphaël Célis (2007).

dans un conflit doxique entre des valeurs contradictoires, mais constate simplement la nature d'une évolution historique qu'il juge inéluctable, et son réalisme lui impose de mettre en scène cette vérité, même si cela choque l'opinion.

En d'autres termes, Houellebecq affirme que si son roman scandalise en allant à l'encontre de la doxa, ce ne serait pas parce qu'il exprimerait une contre-doxa, que l'on pourrait qualifier de raciste ou d'insultante à l'encontre d'une religion, mais uniquement parce qu'il exprimerait une « Vérité » qui, certes, serait dérangeante, mais n'en serait pas moins incontestable. La posture de l'auteur est celle d'un romancier matérialiste et athée, qui regarderait la réalité en face et aurait le courage de l'exprimer. En gros, Houellebecq endosse le rôle du philosophe du mythe de la caverne, prenant le risque de se faire lyncher parce qu'il se donne pour tâche d'étendre leur connaissance au-delà des apparences du sens commun.

Évidemment, cette posture est contestable, elle peut même sembler naïve, voire prétentieuse. Quoi qu'il soit, il est intéressant de s'interroger sur la manière dont le discours romanesque se met en scène pour légitimer ce point de vue. L'un de ces moyens de légitimation a été repéré par Meizoz (2004 : 194), qui a mis en évidence les allusions qui sont faites à la critique des religions par la tradition philosophique, depuis Voltaire jusqu'à Nietzsche, en passant par Schopenhauer. Ici, l'intertexte philosophique sert à désigner une vérité que l'on pourrait qualifier de « métaphysique » et qui décréterait en substance la « mort de Dieu ». Il faut aussi mentionner dans ce roman un dispositif énonciatif que l'on pourrait juger beaucoup plus retors, et qui exploite cette fois les ressources du discours rapporté. En effet, à trois reprises, la critique de l'Islam n'est pas exprimée directement par le narrateur, mais elle est déléguée à des voix dont la légitimité repose sur une connaissance intime de l'islam : ces critiques viennent d'abord d'une femme de ménage nord-africaine, image-type de la victime d'une religion patriarcale, puis d'un biochimiste égyptien et enfin d'un banquier jordanien, qui incarnent respectivement les valeurs matérialistes de la science et de l'économie. On constate ainsi la manière dont l'auteur, en activant un intertexte philosophique et en mettant en place une scénographie complexe associant un narrateur victime, mais néanmoins apparenté à l'auteur, avec différents personnages disposant d'un *ethos* apte à légitimer leurs points de vue, tente de construire un *effet de vérité*.

En somme, la grande différence entre le réalisme de Flaubert et le néo-réalisme de Houellebecq tient à la modification du rapport entre le sujet

et son objet. Dans le contexte positiviste du XIX^e siècle, on peut encore croire à la posture d'un témoin qui prétendrait retranscrire la réalité en toute neutralité, dont la figure s'effacerait derrière l'objectivité de son témoignage. Au tournant du siècle, les révolutions épistémologiques qui touchent aussi bien les sciences humaines que les sciences de la nature vont rendre cette posture intenable. Il faut désormais accepter que sujet et objet soient dans un rapport de détermination réciproque et il en découle que la réalité tend à se disperser en autant de points de vue individuels. De témoignage de la réalité humaine ou sociale, la littérature va se faire témoignage d'une réalité personnelle ou plurielle ; elle proposera la vision diffractée d'une multiplicité de points de vue qui ne parviennent plus à s'accorder pour produire une image unifiée du monde.

Désormais, les romanciers néo-réalistes devront assumer l'ancrage de leur conception de la réalité dans un point de vue individuel. L'autofiction devient alors une garantie d'authenticité du monde fictionnel, d'un lien de celui-ci avec la seule réalité qui soit encore crédible, c'est-à-dire celle qui se rattache au vécu attesté de l'auteur, alors que les fictions impersonnelles adoptant un « style réaliste » semblent condamnées à voguer loin de la réalité, leur cohérence et leur objectivité trahissant leur nature de monde inventé. La qualité de l'auteur authentiquement réaliste ne sera plus d'être un visionnaire capable d'imiter le monde, mais avant tout d'être un honnête homme, c'est-à-dire un écrivain assumant la subjectivité incarnée de sa vision du monde. La difficulté consistera dès lors à retrouver un moyen qui permette de transcender cet subjectivité et d'en faire un point de départ pour une vision élargie, donnant malgré tout accès, par une opération métonymique (la partie exprimant le tout), à une réalité sociale ou anthropologique. L'œuvre du romancier néo-réaliste consiste dès lors à accomplir cette figure d'équilibriste qui consiste à la fois à assumer l'ancrage du discours dans un point de vue individuel et à conserver sa prétention à une référentialité élargie, qui déborde cette singularité. C'est précisément sur cette corde raide que Houellebecq construit sa posture d'auteur.

À LONG TERME, LA VÉRITÉ TRIOMPHE

La scénographie du roman qui a succédé à *Plateforme* s'est complexifiée, tout en poursuivant une même visée : légitimer le discours romanesque, disculper l'auteur en prétendant que son œuvre est sincère et donne une image exacte et sans compromission de la réalité ou de la vérité. La légitimation de *La Possibilité d'une île* apparaît d'autant plus

nécessaire que l'auteur vient de faire l'objet d'une intense polémique et qu'à l'issue de celle-ci, il n'avait manifestement pas l'intention de renoncer à sa posture néo-réaliste, mais plutôt de la renforcer.

Première observation : les citations philosophiques sont encore plus abondantes que dans les précédents romans de Houellebecq. On trouve une mention appuyée à Diogène, titre de l'un des spectacles du protagoniste, Daniel, mais aussi des allusions à Pascal, Kant, Hegel, Spinoza, Nietzsche et, évidemment, Auguste Comte, le père du positivisme et l'une des références incontournables de l'écrivain. On trouve même, à la fin du livre, une longue citation du *Banquet* de Platon. Suite à l'un de ses spectacles, Daniel est comparé par la presse à Chamfort, voire à La Rochefoucauld, et il se décrit lui-même comme une sorte de « Zarathoustra des classes moyennes » (2005 : 403). À la manière du héros nietzschéen descendant de sa montagne, ce personnage se donne ainsi pour mission de révéler la « Vérité » à des humains, trop humains pour prendre conscience de leur propre condition.

La nouveauté par rapport aux romans précédents consiste aussi en l'apparition d'allusions religieuses. Évidemment, pour ne pas contrevenir au point de vue matérialiste, athée et cynique de l'auteur, le modèle religieux que représente la secte des Raëliens repose à la fois sur une arnaque et sur des fondements scientifiques, économiques et sexuels. Mais derrière le fait que Daniel relate l'histoire de la fausse résurrection du messie raëlien – ce qui, d'un point de vue thématique, fait de son récit une sorte d'évangile contemporain –, on voit se profiler une allusion biblique qui passe par l'organisation péri-textuelle du roman. En effet, la désignation des chapitres inclut le prénom du narrateur, la génération à laquelle il appartient, et enfin la numérotation du fragment de l'histoire rattachable à cet avatar. La notation du type : « Daniel 1, 12 », ou « Daniel 25, 11 » évoque ainsi, sans ambiguïté, l'organisation de l'intertexte biblique. À l'instar du discours philosophique, le discours religieux partage une prétention à révéler une « Vérité » qui ne serait pas limitée par son conditionnement socio-historique. Dans l'Ancien Testament, le prophète Daniel reçoit d'ailleurs une révélation qui concerne la fin des temps et dans laquelle on peut voir un écho au caractère apocalyptique du roman de Houellebecq :

Ceux qui auront été intelligents brilleront comme la splendeur du ciel, et ceux qui auront enseigné la justice à la multitude brilleront comme les étoiles, à toujours et à perpétuité. Toi, Daniel, tiens secrètes ces paroles, et scelle le livre jusqu'au temps de la fin. Plusieurs alors le liront, et la connaissance augmentera. (*Daniel* 12, 3-4)

Ce passage fait écho au passage dans lequel Daniel demande à Vincent, le messie raëlien, l'autorisation de rédiger un témoignage des événements auxquels il a assisté (2005 : 301). Ce dernier accepte à une condition, que le récit ne soit lu par personne avant que l'Église n'autorise sa publication. Et c'est effectivement dans un futur éloigné, au temps où l'humanité touchera à sa fin, que le témoignage sera étudié et révélera sa vérité aux néo-humains. Si une partie du roman de Houellebecq relève du genre de la science-fiction, il faut donc prendre en considération la connotation biblique de cette projection vers le futur et rappeler que « Apocalypse » signifie « Révélation ». Une telle connotation renforce par conséquent le dispositif du romancier prétendant donner accès à une vérité générale qui dépasse le cadre du récit de vie d'un personnage singulier.

Quant au narrateur principal, le Daniel de la première génération, s'il ne partage pas son nom avec l'auteur, en revanche, sa biographie continue d'évoquer de manière insistante celle de Houellebecq. Bien qu'il ne soit pas romancier, ce comédien possède un sens aigu de la provocation, notamment à travers le caractère pornographique de ses spectacles et les insultes religieuses qu'ils mettent en scène. À l'instar des romans de Houellebecq, ces spectacles engendrent de vastes polémiques qui sont à la mesure de leur succès commercial. À travers ce personnage, Houellebecq a ainsi tout loisir de mettre en scène sa propre posture d'auteur à scandale et de justifier celle-ci en développant son argumentaire réaliste.

Comme Houellebecq dans ses interviews, Daniel justifie d'ailleurs l'obscénité de ses spectacles en prétendant qu'ils sont révélateurs de la comédie humaine¹, dont il aurait compris toutes les ficelles. Lors de son dernier spectacle, qui est aussi le sommet de sa carrière, Daniel affirme ainsi avoir mis au jour le propre de l'homme, c'est-à-dire la cruauté que dissimule son aptitude au rire :

Si l'homme rit, s'il est le seul, parmi le règne animal, à exhiber cette atroce déformation faciale, c'est également le seul, dépassant l'égoïsme de la nature animale, à avoir atteint le stade infernal et suprême de la *cruauté*.

¹ Balzac est également l'auteur préféré de Daniel et sa référence ultime en matière d'art : « La vie sociale me concernait moins, sans doute, qu'à l'époque où j'écrivais mes sketches ; je savais déjà à l'époque que j'avais choisi un genre limité, qui ne me permettait pas d'accomplir, dans toute ma carrière, le dixième de ce que Balzac avait pu faire en un seul roman » (2005 : 378).

Les trois semaines de représentation furent un calvaire permanent : pour la première fois je la connaissais vraiment, cette fameuse, cette atroce *tristesse des comiques* ; pour la première fois, je comprenais vraiment l'humanité. J'avais démonté les rouages de la machine, et je pouvais les faire fonctionner, à volonté. (Houellebecq 2005 : 59)

Pour Daniel comme pour Houellebecq, l'humanité n'aurait ainsi plus aucun secret et elle se résumerait à quelques déterminismes élémentaires, parmi lesquels les éléments centraux seraient la cruauté et la sexualité. Cet homme-machine pourrait dès lors être manipulé comme une marionnette et ses rouages pourraient être exposés sans que rien ne résiste à la compréhension. Les succès commerciaux des spectacles de Daniel et des romans de Houellebecq deviendraient alors la preuve matérielle et performative de ce qui serait une compréhension totale de l'humain.

Pour pratiquer cette dissection de la nature humaine, Houellebecq exploite de manière récurrente des énoncés impersonnels dont la prétention est de se référer à des vérités générales. Au milieu du roman, on peut lire par exemple :

La vie sexuelle de l'homme se décompose en deux phases : la première où il éjacule trop tôt, la seconde où il n'arrive plus à bander. Durant les premières semaines de ma relation avec Esther, je m'aperçus que j'étais revenu à la première phase – alors que je croyais depuis longtemps avoir abordé la seconde. (Houellebecq 2005 : 200)

La première phrase se présente comme un discours aphoristique, avec les usages caractéristiques du présent intemporel, des articles définis à valeur générique, et l'effacement des traces qui permettraient de relier l'énoncé avec la scène d'énonciation. On constate par ailleurs que l'aphorisme se réfère à une réalité sexuelle marquée par une inadéquation tragique, par une impossibilité de la synchronisation du plaisir. Dans l'économie du roman, ce genre d'énoncé précède une illustration liée à l'histoire vécue par le protagoniste, ce qui permet d'articuler une vérité générale, mais abstraite, avec une vérité singulière, mais concrète. L'embranchement sur le récit à la première personne prend alors valeur de confirmation de la loi selon un processus abductif (Eco 1986) : la réalité vécue permet d'attester une vérité générale et l'énonciation de cette loi permet à son tour de généraliser le cas concret. À partir d'un autre exemple exploitant ce dispositif, on peut constater par ailleurs le parallèle qui peut être établi, à l'intérieur du roman, entre

l'observation du comportement humain et celui du comportement animal :

Non seulement les chiens sont capables d'aimer, mais la pulsion sexuelle ne semble pas leur poser de problèmes insurmontables : lorsqu'ils rencontrent une femelle en chaleur, celle-ci se prête à la pénétration ; dans le cas contraire ils ne semblent en éprouver ni désir, ni manque particulier.

Non seulement les chiens sont en eux-mêmes un sujet d'émerveillement permanent, mais ils constituent pour les humains un excellent *sujet de conversation* – international, démocratique, consensuel. C'est ainsi que je rencontrai Harry, un ex-astrophysicien allemand, accompagné de Truman, son beagle. (Houellebecq 2005 : 78)

Ici, la situation tragique de l'homme et son incapacité viscérale au bonheur contraste avec la simplicité apparente des rapports sexuels dans l'espèce canine. La réalité décrite déborde du cadre anthropologique pour se situer dans une perspective éthologique. L'objectivité du constat dépend dès lors de cette relégation du comportement humain dans le registre du comportement animal. Mais aussitôt énoncée, cette loi embraye sur une rencontre singulière, avec Harry et Truman, qui aura valeur d'illustration autant que d'attestation.

Le point le plus intéressant réside cependant dans la généricité du récit de Daniel1 et dans la mise en scène de sa réception, à travers les commentaires intercalés de ses avatars : respectivement Daniel24 et Daniel25. Par « généricité », il faut entendre une relation dynamique et complexe entre un texte et un ou plusieurs genres qui le traversent (Adam & Heidmann 2007). En rédigeant un récit de vie, le narrateur principal prétend produire un discours qui se place dans un rapport d'authenticité vis-à-vis de son propre vécu. Ici, les allusions à la biographie de l'auteur, suivant les conventions propres au genre de l'autofiction, viennent élargir cette prétention à l'authenticité en lui conférant un caractère partiellement auctorial. Mais pour Daniel, le récit de sa vie ne se veut pas seulement vrai, il prétend également constituer un témoignage dont la vérité est exemplaire. Et cette factualité élargie concerne autant la situation socio-historique de Daniel/Houellebecq que la condition humaine prise dans son acception la plus large. Sur ce point, les genres biblique, prophétique et philosophique ajoutent des couches supplémentaires à la généricité du texte pour en généraliser la portée. C'est donc l'entrelacement des genres de l'autobiographie, de l'autofiction, des récits religieux et prophétiques et enfin des aphorismes philosophiques ou scientifiques qui indiquent, d'une part, l'authenticité revendiquée et, d'autre part, l'exemplarité affichée par la fiction.

Cependant, malgré cette inscription du récit dans un faisceau de genres visant à légitimer la portée aléthique du texte, le narrateur et l'auteur demeurent prisonniers de leur époque. Le rapport métonymique entre l'histoire du personnage, celle de ses contemporains et enfin celle de l'humanité dans toute son extension historique, est loin d'être garantie par une simple allusion au dispositif du discours religieux ou philosophique. Pour contourner l'obstacle, Houellebecq met en scène, à l'intérieur de son roman, les lecteurs du récit de Daniel1. En l'occurrence, il s'agit de ses clones, qui sont éloignés du narrateur originel par vingt-quatre, puis vingt-cinq générations. Dès lors, c'est l'écart entre la *doxa* du narrateur et celle de ses lecteurs fictifs qui sera exploitée par Houellebecq pour décanter la valeur de vérité du témoignage. La distance est maximale, puisque ces lecteurs ne sont pas seulement étrangers à l'époque à laquelle se rattache le récit, mais, en tant que néo-humains, ils déclarent également appartenir à une espèce séparée de l'humanité qui les a précédés. En effet, l'un des avatars précise qu'à partir du moment où la reproduction échappe à la sexualité, les générations clonées de Daniel se séparent des hommes, qui survivent désormais hors-les-murs des vestiges de la civilisation. Les discours de Daniel24 et de Daniel25 se situent donc dans un rapport d'extériorité complète par rapport aux humains, et ils peuvent décrire sans artifice ces derniers comme s'il s'agissait d'une espèce animale, pratiquement éteinte et qui aurait épuisé tous ses potentiels historiques.

Grâce à la distance qui le sépare de son prédécesseur, ce narrateur d'un autre temps peut dès lors affirmer, avec l'autorité que lui confère le recul, que :

L'amour semble avoir été pour les humains de l'ultime période l'acmé et l'impossible, le regret et la grâce, le point focal où pouvaient se concentrer toute souffrance et toute joie. Le récit de vie de Daniel1, heurté, douloureux, aussi souvent sentimental sans retenue que franchement cynique, à tous points de vue contradictoire, est à cet égard caractéristique. (Houellebecq 2005 : 187)

Houellebecq exploite ainsi l'idée, déjà exprimée en interview, qu'«à long terme, la vérité triomphe». Le dispositif énonciatif de son roman met ainsi en scène, fictivement, cette «grande temporalité» dont Bakhtine affirmait qu'elle seule était en mesure de faire émerger la vérité de l'œuvre littéraire, car la distance temporelle tendrait à émanciper le texte des limitations inhérentes à la situation de son énonciation. En effet, dans ses derniers travaux, Bakhtine insistait sur le fait que le lecteur serait le co-créateur dialogique de l'œuvre littéraire, et que son exotopie par

rapport au texte permettrait de lui conférer un surplus de sens. Helge Vidar Holm résume cette idée fondamentale dans les termes suivants :

L'exotopie axiologique de l'auteur par rapport à son (ou ses) protagonistes(s) créera une dimension polyphonique particulièrement intéressante si les changements de codes de valeur dans la *grande temporalité* impliquent une autre compréhension, ou si l'on veut, un « surplus » de compréhension inatteignable par l'auteur prisonnier de son époque. (Holm 2003 : 104)

Pour Bakhtine, il s'agissait, grâce à l'exotopie du lecteur, de donner raison aux personnages contre leur auteur, de montrer que la polyphonie ne se résumait pas à un simple procédé narratif masquant une intention sous-jacente : il affirmait ainsi qu'une polyphonie intentionnelle, au sens où elle serait entièrement planifiée, ne serait pas complètement polyphonique, car elle resterait soumise à la pensée monologique de l'écrivain. Dans le roman de Houellebecq, le décalage fictif entre le narrateur et son narrataire apparaît cependant comme un faux-semblant, comme une anticipation ou une simulation de ce dialogue idéal que le romancier souhaiterait engager avec le lecteur du futur pour donner jour à une vérité indiscutable. Assumant le rôle de l'auteur visionnaire, il affirme être déjà en mesure de saisir la vérité qui finira par s'imposer, mais dans la solitude de son point de vue, il ne peut fournir de garanties suffisantes pour valider son point de vue au-delà de son propre horizon.

La légitimité véritable, celle qui permettra au bout du compte de reconnaître ou d'invalider la valeur réaliste des romans de Houellebecq, dépendra du dialogue qui s'engagera entre les textes et leurs lecteurs réels, ces « personnes » (et non ces instances du discours) qui demeurent extérieures au monde fictionnel et qui sont séparées de l'écrivain par le décalage qui existe entre les temps de l'écriture et de la lecture.

C'EST CELA POUR MOI

Ainsi, lorsque l'auteur adopte une posture « réaliste », et lorsqu'il impose à son lecteur une scénographie adéquate, la dimension éthique de la fiction semble s'effacer au profit de sa visée aléthique. Un tel dispositif encouragerait dès lors une certaine forme de disculpation de l'auteur et justifierait idéalement une suspension partielle du jugement moral. L'analyse de la scénographie du roman peut dès lors se révéler un puissant outil critique en exposant la manière dont se met en place une configuration particulière de la polyphonie romanesque, qui ne s'épuise pas

dans la lettre du texte, mais qui part de celle-ci pour trouver son achèvement dans un acte interprétatif complexe.

Naturellement, quelle que soit la scénographie du roman, l'interprète pourra refuser d'accorder à la fiction réaliste ce privilège aléthique qu'elle revendique et qui disculpe son créateur. Voir le procédé est aussi une façon de ne pas se laisser abuser par lui : l'écrivain peut prétendre que c'est la « vérité » qui parle à travers lui, et il peut organiser son discours pour soutenir ce point de vue, mais le lecteur auquel il s'adresse pourra toujours lui opposer une fin de non-recevoir. L'interprète critique rétorquera que, malgré *l'effet de vérité* induit par certaines structures romanesques, c'est un point de vue individuel et auctorial qu'il continue de déceler, jusque dans les aphorismes les plus désincarnés et les discours pseudo-philosophiques ou bibliques. Il pourra par exemple souligner l'ancrage masculin du monde houellebecquien ou le réductionnisme de sa conception matérialiste de l'être humain.

Pour ma part, quand je termine la lecture d'un livre de Houellebecq, j'éprouve toujours un sentiment partagé. D'un côté, je me dis que la société se trouve vraiment dans un bien triste état et que la vie humaine est décidément une tragédie absurde et sans consolation. Le bonheur me semble soudain éphémère et ma perspective est bouchée par les sombres présages de la sénescence et de la mort. D'un autre côté, je me rassure en me disant qu'il ne s'agit là que d'une fiction, qu'elle raconte l'histoire d'un personnage qui n'existe pas, mais surtout que la vision du monde véhiculée par ces romans est d'abord celle d'un auteur singulier, sentimental et cynique, peut-être aussi dépressif et prétentieux, une personne blessée, abandonnée par sa mère, marquée à vif par cette souffrance.

Pour moi, Houellebecq n'est pas un pseudonyme d'auteur, un dispositif qui marquerait une séparation entre un artiste et une personne civile. Il s'agit simplement d'un nom emprunté à sa grand-mère, qui l'a élevé, pour lui rendre hommage et briser du même coup la filiation avec ses parents biologiques. Dans un blog rédigé après la publication de *La Possibilité d'une île*, Houellebecq raconte : « Lorsque j'étais bébé, ma mère ne m'a pas suffisamment bercé, caressé, cajolé ; elle n'a simplement pas été suffisamment tendre ; c'est tout, et ça explique le reste, et l'intégralité de ma personnalité à peu près, ses zones les plus douloureuses en tout cas¹ ». Les thèmes de la reproduction asexuée et de

¹ Le blog de Houellebecq *Mourir* n'est plus consultable en ligne. La citation a été extraite le 30 mai 2008 via le lien hypertexte suivant : <http://homepage.mac.com/michelhouellebecq/textes/mourir.html>.

l'amour impossible apparaissent dès lors comme inscrits dans une trajectoire biographique, comme un style propre à l'auteur, et c'est précisément ce qui rend ce dernier responsable de son œuvre comme il est responsable de sa vie.

C'est ce sentiment partagé entre adhésion et distance critique, entre découverte de la réalité et assignation de celle-ci à un point de vue incarné, qui relie ma lecture avec le monde dans lequel je vis et dans lequel vivent aussi un auteur, son œuvre et bien d'autres lecteurs qui lisent les livres autrement que moi. Je me dis que, bien que je n'éprouve pas forcément de la sympathie pour Houellebecq, son œuvre, y compris les scandales qu'elle génère, est vraiment passionnante à étudier. En me faisant accéder à une vision du monde différente de la mienne, le roman enrichit mon rapport à la réalité, il la complexifie et me dévoile son hétérogénéité constitutive. J'estime que l'on devrait prendre la fiction au sérieux parce qu'elle ne parle pas que d'elle-même, mais aussi de notre monde, et elle en parle bien parce qu'elle est l'expression d'un auteur qui vit dans ce monde, comme nous. Discuter avec d'autres lecteurs de sa valeur de vérité ou de sa valeur morale me paraît dès lors une activité essentielle dans une société démocratique où l'espace de parole est, théoriquement, ouvert à tous les points de vue et à toutes les différences.

J'aurai essayé de montrer que pour apprécier la valeur existentielle des fictions, il est nécessaire d'entamer une réflexion sur leur dimension énonciative, sur leur scénographie et leur polyphonie constitutive. Barthes jugeait la tâche impossible et sans intérêt parce que, selon lui, le discours littéraire avait rompu les amarres. Je reconnais pour ma part que l'origine du discours romanesque est complexe, difficile à situer, sujette à discussion, mais s'interroger sur cette source me semble être un travail absolument nécessaire pour donner vie à la fiction, pour lui attribuer une valeur au-delà du divertissement opiacé.

Avant de conclure, j'aimerais encore mentionner une autre source assignable à l'énoncé romanesque que je n'ai pas évoquée jusqu'ici. Cette source est peut-être la plus troublante, mais aussi celle qui renferme l'expérience esthétique la plus intense : elle se révèle au lecteur lorsque celui-ci, selon la formule que Barthes utilise dans *Le Plaisir du texte*, se dit soudain : « *c'est ça !* Et plus encore : *c'est cela pour moi !* » (1973 : 22). Dans ce genre de moment, le lecteur se dit que l'énoncé se présente comme la révélation de sa propre pensée, comme si cette dernière était restée en latence, dans l'attente d'une forme, et qu'elle se manifestait soudain au contact du roman. À ce moment, le texte fournit la forme, mais la pensée semble être une épiphanie du lecteur, ce dernier

reconnait qu'il pourrait en être l'auteur ou, du moins, il pourrait faire sienne la responsabilité de l'énoncé, parce qu'il l'admet comme faisant partie de *son* monde.

Évidemment, d'un point de vue purement linguistique, ce genre d'énoncé est insituable, il ne possède aucune forme qui lui serait propre et qui permettrait de le discriminer des autres. L'élément déterminant demeure l'horizon du lecteur, sa fusion soudaine, sans résistance, avec l'horizon du texte, comme un moment de pure reconnaissance. Pour *montrer* ce genre de phénomène, je ne peux que citer un passage qui m'a particulièrement frappé, et ce faisant, je suis impudique, j'en dis plus sur moi que sur le texte.

Ce n'est pas la lassitude qui met fin à l'amour, ou plutôt cette lassitude naît de l'impatience, de l'impatience des corps qui se savent condamnés et qui voudraient vivre, qui voudraient, dans le temps qui leur est imparti, ne laisser passer aucune chance, ne laisser échapper aucune possibilité, qui voudraient utiliser au maximum ce temps de vie limité, déclinant, médiocre qui est le leur, et qui, partant ne peuvent aimer qui que ce soit car tous les autres leur paraissent limités, déclinants, médiocres. (Houellebecq 2005 : 299)

Les grandes œuvres sont certainement celles qui, saisissant l'esprit du temps, parviennent à multiplier de tels phénomènes et arrivent ainsi à révéler à un large public son propre monde, comme si le texte devenait l'écho d'une génération de lecteurs, voire de plusieurs générations successives. Pour affirmer cela, il faut affirmer la possibilité que quelque chose transcende effectivement le point de vue individuel, et que ce quelque chose est également accessible à l'expression et transmissible par le canal des fictions que nous lisons, que nous écoutons ou que nous regardons. On peut affirmer cela même si nous ignorons la nature exacte du processus menant à cette transcendance et même si aucune forme de validation textuelle ou contextuelle ne peut fournir d'indication que ce phénomène se produira. Il n'y a que l'épreuve du temps qui soit indiscutable. On ne peut constater qu'après coup que l'événement a eu lieu en se référant à une expérience esthétique collective. À vrai dire, j'ignore si l'œuvre de Houellebecq appartiendra un jour à cette classe de récits. Savoir si elle m'a marqué pour de bonnes ou de mauvaises raisons dépendra du dialogue que j'entamerai avec d'autres lecteurs.

3. AUTHENTIFIER LA FICTION OU GÉNÉRALISER L'AUTOBIOGRAPHIE ?

Comment marier la subjectivité avec l'objectivité ? La littérature n'est toujours pas sortie de cette question.

(Beigbeder 2001 : 23)

L'UTILITÉ D'UN GENRE

Les genres littéraires sont des objets polymorphes, dont le sens et la portée varient en fonction des usages, des communautés qui s'en servent, des lieux et des époques où l'on s'en sert. Le problème n'a fait que se compliquer au cours des dernières décennies avec la tendance du champ littéraire à favoriser les métissages génériques, tendance dont l'autofiction n'est au fond qu'un symptôme parmi d'autres. Par ailleurs, ce genre hybride se greffe lui-même sur le genre *romanesque* que Mikhaïl Bakhtine voyait comme un « anti-genre, toujours inachevé, qui se développe sur les ruines des genres clos, « monologiques », dogmatiques, officiels, et se nourrit de leur substance » (1978 : 19). On pourrait ajouter que le roman *construit* le genre par lequel il s'énonce autant qu'il est construit par lui.

On aurait cependant tort de réduire l'autofiction à un néologisme forgé par Serge Doubrovsky en 1977. D'abord, la désignation d'un nouveau genre est un point de départ, c'est un signe de reconnaissance qui s'échange entre les personnes qui s'en servent. Ensuite, si le mot peut être échangé, c'est parce qu'il possède une valeur, parce qu'il enrichit notre rapport au monde, en l'occurrence, notre façon de percevoir l'évolution des formes littéraires récentes. Selon Philippe Gasparini, si ce mot « est entré dans l'usage, c'est qu'il fallait un terme pour qualifier les créations qui témoignent d'une nouvelle conception du moi et de son expression » (2009 : np).

Il me semble donc raisonnable de postuler que l'autofiction est une désignation générique utile et qu'elle se rapporte à un phénomène qui appartient réellement au champ littéraire. En revanche, il convient de substituer à une approche purement descriptive ou formelle du genre, une perspective plus pragmatique, qui s'interroge sur ce que l'on *fait* lorsqu'on

se sert de la catégorisation générique. En d'autres termes, le genre n'a de valeur que pour celui qui s'en sert pour faire quelque chose. Et ce *genre-pour* renvoie nécessairement à une forme d'intentionnalité. Comprendre l'autofiction, ce serait donc simplement comprendre dans quelles intentions on se sert de ce mot pour écrire, classer, lire ou analyser des objets.

Certes, on peut observer des changements dans l'usage du terme. On peut notamment souligner que certaines œuvres que des critiques actuels sont tentés de rattacher à l'autofiction ont été écrites par des auteurs et pour des lecteurs qui ignoraient ce mot ou ce concept¹. Ou que d'autres livres ont été écrits dans le but d'illustrer le genre, quand bien même ils diffèrent assez sensiblement de ceux que le public actuel classe spontanément dans cette catégorie. Ce dernier point ne fait que souligner que le mot s'est véritablement socialisé, et qu'il a ainsi cessé d'appartenir à son créateur.

Dans le cas présent, je placerai ma réflexion dans un contexte contemporain où la notion d'autofiction est devenue une valeur reconnue qui circule au sein d'une très large communauté d'auteurs, de critiques et, surtout, de lecteurs. Il ne s'agira pas de définir l'évolution historique de l'autofiction, ou ses propriétés formelles essentielles, mais plutôt d'éclairer le projet qui sous-tend deux types de métissage générique entre fiction romanesque et autobiographie, qui me paraissent différents, bien qu'ils aient été produits à peu près en même temps. Le contraste entre ces deux genres sera défini par deux modes différents de référentialité d'une représentation narrative mêlant fiction et autobiographie, ce qui me conduira à évoquer un très ancien débat philosophique portant sur le problème de la *mimèsis*.

LE MÉLANGE ET LA PORTÉE DES VOIX

Pour traiter la question du rapport du récit à la réalité, on peut rappeler les arguments développés dans la *République* de Platon et dans la *Poétique* d'Aristote. Le point de départ de ma réflexion sera une condamnation, dont l'écho résonne jusqu'à aujourd'hui et à laquelle le destin récent de l'autofiction me semble lié. Dans la *République*, Platon dénonce l'imitateur, dont il affirme qu'il «ne sait, sur ce qu'il imite, rien qui soit digne qu'on en parle», et il ajoute que «l'imitation n'est qu'une activité

¹ Voir par exemple l'analyse de Colonna (2004), qui rattache à l'autofiction un ouvrage tel que *La Divine comédie*.

puérite» et «dépourvue de sérieux» (*République*, livre X, 602b). Ce que Platon reproche spécifiquement à l'imitateur, c'est qu'il duplique la réalité sensible et, en particulier, qu'il prétend être quelqu'un qu'il n'est pas en réalité. Selon lui, l'imitateur, par exemple le comédien ou l'auteur qui insère des dialogues dans ses récits, parlerait avec une voix contrefaite. C'est en particulier la question du discours direct dans le récit qui pose problème à Platon. Au sujet d'Homère, Platon souligne que «lorsqu'il rapporte un discours particulier comme s'il était quelqu'un d'autre [...] il calque, autant que possible, sa façon de s'exprimer sur celle de chacun de ceux à qui, nous prévient-il, il va donner la parole», or, en se «conformant à un autre» le poète se «camoufle» (*République*, livre III, 393b-c). Dans un tel cas, Platon manifeste clairement sa préférence pour la *diégèsis* pure, pour la simple raison qu'il est plus honnête de dire: «Pierre a dit qu'il devait partir» plutôt que «Pierre s'écria: "Maintenant je m'en vais!" ». La première formulation est plus honnête parce que nous ne sommes pas capables de mémoriser les paroles exactes que Pierre a effectivement prononcées au moment des faits, et parce qu'au moment où l'on dit «Maintenant je m'en vais!», le «je» ne correspond plus au locuteur qui relate ces paroles, mais à un autre sujet parlant. Il y aurait donc tricherie sur ce «je». Platon exige que le locuteur et l'énonciateur ne fassent qu'un et il affirme par conséquent que le narrateur devient un simulateur – ou, si l'on préfère, qu'il se «camoufle» – lorsqu'il met en scène les paroles des autres, parce qu'alors, sa voix se dissimule derrière celle de ses personnages.

Il est assez facile de moderniser et d'élargir cette idée en la rapprochant de la notion de polyphonie telle que la définit Bakhtine. Pour ce dernier, l'épopée, dont dérive le roman, est d'abord monologique dans la mesure où les différents personnages ne sont que les porte-voix de l'auteur. Ce sont des entités fictives qui ne font que donner l'illusion que plusieurs personnes parlent et agissent devant nos yeux, alors qu'en réalité, nous ne sommes en présence que de la seule parole de l'auteur. De son point de vue, il y aurait aussi une forme de tromperie dans la mesure où les voix étrangères ne seraient que contrefaites, et qu'elles n'auraient pas encore atteint l'autonomie dont elles feront preuve dans le roman polyphonique moderne, notamment à partir de l'œuvre de Dostoïevski.

Ainsi, le roman ne devient polyphonique que dans la mesure où les personnages acquièrent une certaine indépendance et finissent par se dissocier réellement (et pas fictivement) de la voix originelle de l'auteur. À ses yeux, le discours romanesque «offre la singularité d'être bivocal. Il sert

simultanément à deux locuteurs et exprime deux intentions différentes : celle – directe – du personnage qui parle, et celle – réfractée – de l’auteur. Pareil discours contient deux voix, deux sens, deux représentations» (1978 : 144). Un tel discours apparaît ainsi comme une forme hybride dans laquelle

il ne s’agit pas seulement (et pas tellement) du mélange des formes et des indices de deux styles et de deux langages, mais avant tout du choc, au sein de ces formes, des points de vue sur le monde. C’est pourquoi un hybride littéraire intentionnel n’est pas un hybride *sémantique* abstrait et logique (comme en rhétorique), mais *concret et social*. (Bakhtine 1978 : 177)

On constate que, pour le poéticien russe, la hiérarchie des valeurs finit par s’inverser dans la mesure où la polyphonie cesse d’être un faux-semblant lorsque la forme romanesque débouche sur une véritable autonomisation des personnages, qui finissent par se libérer de l’autorité auctoriale. Bakhtine en célébrant cette ouverture polyphonique du roman, se situe naturellement au-delà de l’horizon métaphysique auquel appartient encore Platon. De Platon à Bakhtine, on a cessé de croire à l’unité du sujet, du langage et du monde, la parole en usage est redevenue première, sans espoir que cette parole permette de reconduire aux idées éternelles de la métaphysique. Pour l’auteur qui se soucie de représenter fidèlement le monde, la condamnation platonicienne devrait le conduire à considérer cette comédie des voix comme un problème. À mi-chemin entre le monologisme auctorial et la polyphonie romanesque, il me semble que Bakhtine se méfie autant que Platon des voix contrefaites, dans lesquelles les personnages ne seraient que des perroquets pour un auteur qui se camoufle.

Par ailleurs, il y a deux façons d’interpréter la condamnation platonicienne de la *mimèsis*, suivant qu’on la confronte au récit autobiographique ou à la fiction. Pour celui qui cherche à raconter fidèlement son propre vécu, il est évident qu’il y a une forme de tricherie à prétendre que le passé peut-être parfaitement imité¹. Il n’est pas donné à tout le monde d’être *Funes el Memorioso*, le personnage fictif de Borges (1944) qui parvenait à se souvenir parfaitement de son passé, à tel point que se remémorer une journée lui prenait, également, une journée entière. À l’inverse,

¹ Cette question déborde évidemment le seul problème du discours direct. L’opposition platonicienne entre *mimèsis* et *diègèsis* a donné naissance, chez les narratologues anglo-saxons, à l’opposition entre *showing* et *telling*, et chez les narratologues français, avec quelques nuances près, à la dichotomie entre la *scène* et le *sommaire*.

pour l'autobiographe ordinaire, reproduire une scène vécue représente toujours un artifice qui peut être dénoncé, alors que l'écriture tend souvent à donner l'illusion qu'elle est capable de ressusciter le passé.

Ce problème s'est toujours posé pour Rousseau, qui admettait qu'il lui était arrivé de remplir les lacunes de sa mémoire par des détails qu'il imaginait en supplément (1994 : 66). Plus près de nous, Nathalie Sarraute a préféré affronter ce problème en se créant un double, qui n'hésite pas à dénoncer le caractère artificiel de son récit. Cette voix critique peut ainsi s'adresser au narrateur et dresser cette sentence : « tu n'as pas pu t'empêcher de placer un petit morceau de préfabriqué... c'est si tentant... tu as fait un joli petit raccord » (Sarraute 1983 : 20-21). Ainsi que l'affirmait Bakhtine. « L'identité absolue de mon « moi », avec le « moi » dont je parle, est aussi impossible que de se suspendre soi-même par les cheveux ! » (1978 : 369).

Pour résumer, l'autobiographie, quand elle cède à la tentation mimétique, quand elle reconstitue les scènes du passé de manière détaillée, n'échappe pas à une première forme de métissage avec la fiction, qui est ici mise au service de la suture de l'écart temporel, d'un comblement des lacunes de la mémoire, voire de la recréation partielle ou complète du passé. Ce métissage illustre le caractère ambigu de l'intentionnalité autobiographique, dans la mesure où elle se donne comme double-contrainte (ou comme injonction paradoxale) de demeurer fidèle aux traces du passé et, en même temps, de refonder ce passé dans l'actualité de la parole.

Le second point essentiel, ou disons, une autre manière de détourner la pensée de Platon pour nous la rendre utile, est la dénonciation du caractère illusoire d'une fiction qui prétendrait forger l'image fictive, mais néanmoins objective, d'une réalité construite. Dans ce cas, le problème ne serait pas lié au caractère façonné de l'œuvre littéraire, mais au fait qu'elle ne présente qu'un point de vue subjectif qui se dissimule derrière l'apparente objectivité des actions et des discours des personnages.

On touche ici un problème qui n'a de sens que dans le contexte d'un art adoptant un postulat mimétique, c'est-à-dire qui se conçoit comme un moyen de faire accéder le lecteur ou le spectateur à une réalité plus générale par le biais d'un récit métaphorique, et non comme un jeu gratuit consistant à créer un monde artificiel. Or, de Maupassant à Houellebecq, la crise de l'épistémologie positiviste n'a fait que raviver le problème de la subjectivité du récit. En effet, l'auteur qui prétend aujourd'hui représenter une réalité objective se pose inévitablement une question qui n'embarrassait guère Balzac, à savoir : ai-je le droit de raconter dans mon roman quelque chose que je ne connais pas personnellement et intimement ? Puis-je faire

vivre à mes personnages des expériences que je n'aurais pas vécues moi-même, sous une forme ou une autre ? Puis-je affirmer qu'ils penseraient, parleraient ou agiraient de telle ou telle manière, indépendamment de ma manière propre de penser, de parler ou d'agir ?

La pluralité des personnages de l'intrigue et l'objectivité des événements auxquels ils sont confrontés pourraient alors apparaître comme des faux-semblants, puisque l'auteur ne peut revendiquer qu'une seule expérience authentique, la sienne propre. L'autofiction compenserait alors partiellement ce problème en assumant les liens de parenté qui unissent un ou plusieurs personnages, dont on adopte le point de vue, à la biographie de l'auteur. Il y aurait ainsi une intention d'attestation de la fiction qui s'appuierait sur une scénographie autobiographique et sur ce que Jérôme Meizoz (2007) appellerait une « posture d'auteur », cette dernière encourageant à établir des liens entre la vie attestée du créateur et le monde représenté par sa fiction. Bakhtine considérait pour sa part que : « le monde réel pénètre dans l'œuvre et dans le monde qu'elle représente » (1978 : 394) au moment de sa *création*, qui se présente comme un espace-temps « au-dedans duquel a lieu cet échange entre l'œuvre et la vie » (1978 : 394). Par ailleurs, « si l'image de l'auteur est véridique et approfondie, elle permet à l'auditeur-lecteur de comprendre plus exactement, plus profondément l'œuvre de cet auteur » (1978 : 397).

On pourrait toutefois se demander pourquoi un récit dont l'intentionnalité est réaliste, mais dont la portée est réduite par la perspective de l'auteur, demeure malgré tout attaché à la fiction et ne bascule pas entièrement dans le registre de l'autobiographie. Sur ce point, il me semble que le désir de produire un discours général sur le monde trouve malgré tout, dans la fiction, une ressource que l'autobiographie n'offre pas. Le romancier peut en effet s'appuyer sur une propriété de la fiction que soulignait, cette fois, le contradicteur de Platon. Aristote, quand il défendait les arts mimétiques, affirmait que la fiction serait plus philosophique que le récit historique, parce que le poète, en racontant ce qui pourrait arriver, représente « plutôt le général », alors que le l'historien, qui relate ce qui est effectivement arrivé, ne peut représenter qu'un « événement particulier » (*Poétique* 1451b).

Ce que suggère Aristote, c'est que la liberté dont dispose l'auteur d'une fiction vis-à-vis des événements qu'il raconte lui permet de façonner une histoire dans laquelle ce qui arrive n'est pas le simple témoignage du passé, une suite contingente d'événements singuliers, mais l'illustration de phénomènes beaucoup plus généraux. Dans la fiction, l'événement paraît nécessaire parce qu'il sert à illustrer une idée plus générale. Même lorsqu'elle est difficile à cerner, même lorsqu'elle reste ambiguë ou implicite,

cette idée demeure une hypothèse interprétative qui justifie ou motive l'événement. On peut considérer que cette idée est première dans la mesure où l'événement n'est qu'un moyen mis au service de l'illustration d'une vérité, qu'elle soit humaine, existentielle ou philosophique.

Concrètement, dans *Plateforme*, quand un attentat islamiste survient dans un camp de vacances échangiste, il ne s'agit pas d'une contingence, d'un simple accident qui viendrait briser un destin individuel. On ne se dit pas que Valérie, la compagne de Michel, se trouvait au mauvais endroit au mauvais moment, mais on devine au contraire que Houelebecq cherche à illustrer par ce drame le conflit entre une forme radicale de morale religieuse et une société matérialiste ultralibérale, qui a fait de la sexualité une marchandise comme une autre. On pourrait alors se demander pourquoi l'idée passe par le détour de la narration au lieu de s'exprimer directement, ce point soulevant une question essentiellement rhétorique. En effet, l'auteur ne fait pas de mystère en ce qui concerne sa position idéologique lorsqu'il affirme publiquement que « le matérialisme est un moindre mal » et que « ses valeurs sont méprisables, mais quand même moins destructrices¹ ». Toutefois, ainsi que l'affirmait Bakhtine, le roman vit de « l'abaissement de l'objet de la représentation artistique au niveau d'une réalité actuelle, fluide et inachevée » (1978 : 472). L'idéologie se voit alors à la fois illustrée, motivée et dépassée par son incarnation dans un événement concret mais fictif. Pour conclure ce développement théorique, je poserai donc les hypothèses suivantes :

1. Premièrement, il me semble que l'*autofiction* dans sa forme contemporaine s'inscrit dans une stratégie d'*authentification du genre du roman réaliste*. Si la fiction, au temps de Dostoïevski ou de Balzac, pouvait se rêver idéalement polyphonique et objective, l'autofiction contemporaine réassume l'ancrage du récit dans la parole de l'auteur, parce qu'elle y trouve le moyen de valider la portée référentielle de la représentation en la liant à une expérience authentiquement vécue. En même temps, dans la forme romanesque qu'elle adopte, l'autofiction reste libre d'inventer de toutes pièces une histoire, ce qui lui confère naturellement une valeur illustrative qui la porte vers une lecture généralisante. Les liens assumés du récit avec la biographie de l'écrivain attestent l'authenticité de son point de vue sur le monde, mais ils ne constituent pas une contrainte absolue quand il s'agit de forger une

¹ Interview tirée du magazine *Lire*, numéro de septembre 2001.

- intrigue, puisque cette dernière vise surtout à donner corps à des conceptions générales du monde, à des types ou des allégories¹ ;
2. À l'inverse, on peut soutenir que la *fictionnalisation de l'autobiographie* est le moyen par lequel le récit de soi vise non seulement à pallier les défauts de la mémoire, ce qui représente, somme toute, un problème inévitable, mais il s'agit également de libérer le discours des contraintes propres à un récit qui se déclare fidèle aux événements d'une vie singulière. Les raisons de cette émancipation peuvent être fort diverses : a. il peut s'agir de dénoncer, en la pratiquant ouvertement, la fiction de soi, c'est-à-dire le caractère forgé des identités ; b. on peut également chercher par ce biais à échapper aux carcans stylistiques de l'autobiographie pour réinscrire, selon la formule de Ricardou, « l'écriture d'une aventure dans l'aventure d'une écriture » ; c. enfin, et c'est la modalité que je voudrais mettre en évidence dans ce chapitre, il peut y avoir le désir de produire un discours qui emprunte au roman sa prétention à la généralité.

En somme, si l'on place le métissage entre fiction et autobiographie dans le contexte du courant néo-réaliste de la scène littéraire française contemporaine, on pourrait observer un double mouvement de convergence, dont résulterait non pas une fusion des perspectives, mais plutôt deux manières opposées d'articuler une contrainte de fidélité de la parole et un désir d'émancipation face à la singularité de l'événement.

Dans la suite de ce chapitre, je m'appuierai sur un rapide commentaire de deux romans, le premier de Michel Houellebecq et le second de Frédéric Beigbeder – deux auteurs connus pour leur pratique régulière de l'autofiction – et j'essaierai d'illustrer ces intentionnalités divergentes dans lesquelles se joue, selon moi, le rapport du récit avec le monde dans son régime épistémologique contemporain.

¹ On constatera que, dans cette définition, je réserve le terme *autofiction* pour désigner ce que Genette appellerait plutôt, depuis *Bardadrac* (2006), une *autofabulation*. Il s'agit donc d'une définition plus proche de la conception de Colonna que de celle de Doubrovsky, cette dernière correspondant plutôt à une variante formaliste de la *fictionnalisation de l'autobiographie*. Ce faisant, je prends parti contre le fondateur du terme, mais je donne la priorité à l'usage contemporain, qui me semble le plus répandu. En termes saussuriens, je privilégie ainsi l'étude synchronique du système des genres, à la perspective historique d'une étymologie de l'autofiction. Dans ce contexte, Gasparini signale en effet « qu'une bonne partie de la production autofictionnelle actuelle relève plus ou moins de l'autofabulation dans la mesure où l'auteur s'y représente, volontairement, dans des situations qu'il n'a pas vécues » (2009 : np)

CRÉATURES OU PARASITES ?

Le roman de Michel Houellebecq *La Carte et le territoire* apparaît comme un cas assez évident d'autofiction. C'est du moins en ces termes que le décrit François Sergent dans un article publié dans *Libération* le lendemain de la remise du prix Goncourt « [*La Carte et le territoire* est une] autofiction bien lisse d'un auteur qui avait su provoquer et scandaliser¹ ». Non seulement, comme dans les romans précédents, le personnage principal possède plusieurs attributs qui permettent aisément de le rapprocher de l'auteur (c'est un artiste rencontrant un important succès commercial et qui est très médiatisé), mais Houellebecq va jusqu'à apparaître sous son propre nom dans un rôle secondaire, à l'instar de plusieurs autres personnages publics, tels Jean-Pierre Pernaut ou Frédéric Beigbeder. Toutefois, lorsqu'un journaliste des *Inrockuptibles* lui demande s'il faut lire ce roman comme un autoportrait, Houellebecq répond :

Pas tout à fait. Par exemple, Jed ne se confond pas avec moi car son rapport avec son père n'est pas identique au mien. Il faut toujours mettre une petite louche de soi au départ dans tous ses personnages. Après, ça diverge. C'est même le cas avec le personnage Houellebecq : le contenu de sa bibliothèque n'est pas le même que la mienne. C'est ce qu'il faut savoir de plus important sur l'écriture d'un roman : on met des trucs au départ, et après ça diverge. (Houellebecq & Kapriélian 2010 : 43)

En l'occurrence, Houellebecq soutient un point de vue très proche de la conception bakhtinienne de la polyphonie romanesque. Si l'origine reste ancrée dans la voix auctoriale, les voix des personnages tendent à gagner en autonomie dans l'économie du roman. Il ajoute qu'écrire :

c'est comme faire une expérience où tu nourrirais des parasites, des créatures dans ton cerveau où tu les laisses se développer. Au départ, une dose de soi leur assure une bonne viabilité, mais après il faut les laisser vivre... ou les supprimer s'ils prennent le dessus. Les personnages sont des vampires, ils veulent absolument exister. (Houellebecq & Kapriélian 2010 : 43)

Pour Houellebecq, le réalisme ne consiste donc pas à se conformer strictement à une réalité extérieure. Il affirme par exemple que pour raconter la scène d'euthanasie du père de Jed, qui est située à Zurich, il a renoncé à se rendre dans cette ville, par crainte que la réalité se montre inférieure à ce qu'il avait commencé à imaginer. Il ajoute que cela en dit

¹ Selon Sergent : *Libération*, 9 novembre 2010.

long sur son rapport au réalisme. Même si, au bout du compte, l'histoire semble véhiculer un message plus sociologique que psychologique, Houellebecq soutient que ses romans « ne partent pas de la société mais d'abord des personnes, des personnages, de phénomènes humains [qu'il veut] retranscrire » (Houellebecq & Kapriélian 2010 : 43). Cet ancrage dans une réalité humaine exigerait ainsi de l'auteur une connaissance intime des êtres mis en scène par sa fiction. Il affirme cependant que le « romancier idéal n'a pas besoin que tout se rattache à lui », tout en reconnaissant que lui, il en a « un peu besoin » :

Pas tant que ça mais un peu quand même. C'est une faiblesse parce que ça me limite. Par exemple dans *La Carte et le territoire*, on trouve un personnage furtif, la troisième fortune mondiale : j'aimerais connaître mieux ces gens. À ce niveau de richesse, tu dois forcément avoir une autre vision du monde. J'aimerais aussi comprendre davantage la vie des SDF. Comme je ne connais pas tout ça, je m'en tiens à des personnages et des situations où je peux projeter un peu de moi. Voilà pourquoi Balzac était meilleur que moi : il ne se limitait pas. (Houellebecq & Kapriélian 2010 : 39)

On retrouve ici un problème essentiel qui me semble résumer l'intentionnalité de l'écriture autofictionnelle. Dans un réalisme contemporain, les auteurs avouent une « faiblesse » : celle de n'être capables de parler que de ce qu'ils connaissent personnellement et intimement, de partir d'une expérience humaine subjective, et non d'un point de vue objectif sur la société. En contrepartie, on pourrait dire, en termes platoniciens, que l'imitateur prétend savoir quelque chose de « sérieux » et de « digne qu'on en parle », parce que son récit est inspiré par un vécu authentique, un vécu qui est, de surcroît, attesté par un hors-texte, par une biographie supposée connue du lecteur.

On peut aussi montrer à quel niveau l'autofiction situe ce transfert en direction de l'œuvre fondé sur une expérience vécue. Comme nous l'avons déjà vu, si Houellebecq affirme dans un premier temps que la relation de Jed avec son père n'est pas identique à la sienne, elle possède malgré tout, selon lui, une similitude essentielle :

J'avais envie de revenir sur cette relation qui représente pour moi l'essentiel du livre. C'était important de parler de mon père : je découvrais chez moi ses propres caractéristiques, en particulier le grand bonheur à passer des heures en voiture sur une autoroute. Mon père a fini par s'acheter un camping-car pour ne plus avoir à sortir de l'autoroute pour dormir. J'ai senti que cela me gagnait, et du coup ça a réactivé un truc qui m'avait jusque-là peu marqué dans ma carrière littéraire mais qui m'impressionnait

quand j'étais jeune : le destin. Dans le livre, Jed, quoi qu'il fasse, finit par ne plus s'intéresser qu'au travail, comme son père, même s'il a pleinement conscience que celui-ci a raté sa vie. C'est un thème fondamental de la tragédie grecque : on tombe fatalement dans ce qu'on a voulu fuir, quels que soient les efforts pour l'éviter. Le destin est une idée très déplaisante, effrayante même, mais forte car elle a une part de justesse. (Houellebecq & Kapriélian 2010 : 40)

Ce témoignage illustre parfaitement à quel niveau de généralité se situe le rapport de la biographie à la fiction. L'idée générale d'un destin tragique lié à la filiation est ainsi transférée de l'expérience authentique de l'auteur à l'univers fictionnel, et non certains événements concrets tels que la transmission du goût pour les autoroutes ou de la fuite par le travail. Toujours est-il que, même à ce niveau d'abstraction, le vécu de l'auteur conserve sa valeur de validation de l'histoire racontée. Houellebecq peut affirmer que cette «idée déplaisante» possède une «part de justesse» parce qu'il en a fait lui-même les frais.

Certes, on pourrait affirmer que tout roman est habité par le style d'un auteur et par ses thèmes de prédilection, qui seraient en quelque sorte l'incarnation littéraire d'une disposition affective, d'une façon d'être dans le monde (Macé 2010). Mais dans le cas de l'autofiction, cet ancrage du récit dans la vie est beaucoup plus ouvertement assumé. Il fait l'objet d'une véritable mise en scène textuelle et contextuelle, qui a pour but de valider la valeur mondaine de l'univers romanesque. C'est pourquoi l'auteur n'hésite pas à parler publiquement de la relation avec son père, avant et après la publication de son récit, et c'est pourquoi il multiplie les indices et les allusions biographiques dans son roman.

L'autofiction se définit alors comme une scénographie qui permet de réaliser la visée réaliste de l'auteur, tout en assumant la perte relative de l'objectivité romanesque, qui n'est plus cette scène impersonnelle sur laquelle se fait entendre la polyphonie du monde. L'auteur ne maquillerait plus le grain de sa voix qui se ferait entendre derrière celle de ses personnages, même si ces derniers tendent à se différencier de lui.

UNE VIE ROMANESQUE

À l'opposé de cette scénographie autofictionnelle, on peut observer dans un roman de Frédéric Beigbeder la mise en œuvre d'un récit de soi dont l'ambition est de s'approprier une partie des pouvoirs de la fiction, sans pour autant renoncer à ce qui constitue l'identité propre de l'autobiographie. Gasparini note qu'«il est courant que des textes strictement

autobiographiques, au sens où on l'entend depuis Philippe Lejeune, soient publiés sous l'étiquette mensongère "roman" ou sous le label euphémisant "récit" qui occultent leur visée référentielle» (Gasparini 2009). *Un roman français*, de Beigbeder, affiche ainsi cet étiquetage trompeur dès son titre, la mention générique «roman» se retrouvant également en page de garde. Pourtant, le livre se rattache clairement aux stéréotypes de l'autobiographie : le premier mot du prologue est un «je» qui évoque l'ascendance du narrateur. Et le premier chapitre relate quant à lui une scène de garde-à-vue qui nous permet d'établir un lien sans équivoque entre le narrateur autodiégétique et l'auteur empirique. En effet, Beigbeder évoque un événement datant du 28 janvier 2008 qui avait été largement médiatisé : l'écrivain avait été arrêté pour consommation de cocaïne sur la voie publique et placé en garde à vue pendant 48 heures. Cet événement constitue le récit-cadre sur lequel se grefferont les fragments d'une autobiographie plus ou moins romancée. On peut postuler que ce procédé, qui implique la mise en place d'un double niveau de temporalité, contribue à briser la chronologie du récit et, par conséquent, à transgresser un trait typique de l'écriture autobiographique. En même temps, cette mise en scène d'un événement hautement médiatisé contribue à établir ce que Lejeune appellerait un «pacte autobiographique», puisqu'il est aisé pour le lecteur de relier ce récit à un hors-texte qui l'authentifie.

C'est dans ce contexte carcéral que s'énonce de manière explicite l'intention de l'écriture. De manière à nouveau ambiguë, le récit se présente davantage comme un moyen d'évasion que comme la tentative de dresser un portrait fidèle de l'écrivain. Beigbeder affirme :

J'aurais donné n'importe quoi pour un livre ou un somnifère. N'ayant ni l'un, ni l'autre, j'ai commencé d'écrire ceci dans ma tête, sans stylo, les yeux fermés. Je souhaite que ce livre vous permette de vous évader autant que moi, cette nuit-là. (2010 : 15)

Ce récit apparaît donc comme motivé par un désir d'évasion qui s'érigerait davantage à une fiction qu'à une autobiographie. Ce qui n'empêche pas le narrateur d'exprimer plus loin une intention beaucoup plus factuelle, puisqu'il affirme :

Mon seul espoir, en entamant ce plongeon, est que l'écriture ravive la mémoire. La littérature se souvient de ce que nous avons oublié : écrire c'est lire en soi. L'écriture ranime le souvenir, on peut écrire comme on ranime un cadavre. (2009 : 21).

Le genre autobiographique est lui-même mentionné dès le troisième chapitre – d'ailleurs intitulé « auto-flashbacks » – et il pose d'emblée le récit dans une double contrainte : « l'autobiographie se situe à la croisée des chemins entre Sigmund Freud et Madame Soleil » (2009 : 21). Dans ce même chapitre, Beigbeder évoque des passages de ses romans précédents, qui s'inscrivent, eux, clairement dans le registre de l'autofiction :

La dernière page de *L'égoïste romantique* évoque l'odeur du cuir qui m'éceurait lorsque j'étais petit garçon, dans les voitures anglaises de mon père. Quatre ans plus tard, rédigeant *Au secours pardon*, je me suis souvenu avec délice d'un samedi soir dans le duplex paternel, où mes pantoufles et mes rougissements séduisirent quelques mannequins nordiques qui écoutaient le double album orange de Stevie Wonder. J'ai attribué à l'époque ces souvenirs à des personnages de fiction (Oscar et Octave), mais personne n'a cru qu'ils étaient imaginaires. J'essayais de parler de mon enfance, sans oser vraiment. (2009 : 23)

Dans ces romans, les souvenirs n'étaient ainsi qu'une matière première pour donner corps à la fiction, cette dernière fonctionnant comme un écran dissimulant la source réelle de la parole. Dans *Un roman français*, qui se distingue assez clairement des récits antérieurs, Beigbeder « ose vraiment » le genre autobiographique et, dès lors, la question de savoir si les événements sont des souvenirs ou de simples produits de son imagination importe à nouveau. L'un des thèmes récurrents de l'œuvre consiste d'ailleurs à problématiser une carence pathologique de souvenirs que compense une écriture capable de « ranime[r] un cadavre », de redonner vie à un passé perdu.

Après une scène qui reproduit, sous une forme directe, un dialogue entre l'auteur et son grand-père, nous lisons ce qui pourrait passer pour un stéréotype de l'autobiographie. Après avoir affirmé que le ciel était « d'un bleu inhabituel », Beigbeder ajoute « mais peut-être le ciel était-il couvert, peut-être que j'essaie d'arranger les choses, peut-être ai-je simplement envie que le soleil brille sur mon seul souvenir d'enfance » (2009 : 36). Cet aveu du caractère partiellement fictionnel de la scène n'est pas contradictoire avec la définition de l'autobiographie, il s'agit plutôt de l'une de ses caractéristiques essentielles. La voix critique, en exprimant le caractère impur du récit factuel, n'aurait tout simplement pas lieu d'être dans une fiction romanesque, puisque cette dernière n'a aucun devoir particulier envers le passé, dont elle peut s'inspirer et qu'elle peut évoquer librement, sans contraintes d'aucune sorte.

À l'inverse, Beigbeder accomplit quelque chose de davantage romanesque lorsqu'il tente de faire de son amnésie partielle, non une

caractéristique de sa seule personnalité, mais l'illustration d'un phénomène plus général. Ainsi, il peut affirmer que son « enfance est à réinventer : l'enfance est un roman. La France étant une nation amnésique, mon absence de mémoire est la preuve irréfutable de ma nationalité » (2009 : 135). Un autre passage portant sur cette amnésie met en évidence la manière dont un événement biographique est interprété comme le symptôme, en même temps que la cause partielle, d'une réalité plus générale :

Quittant Neuilly pour Paris XVI^e, nous sommes entrés dans une vitesse sans mémoire, la rapidité des gens qui n'ont plus de temps à perdre, ou plutôt : nous inventions une nouvelle bourgeoisie qui n'avait plus le luxe de s'intéresser au temps perdu. (2009 : 120-121)

Non seulement la vie singulière est lue à travers le prisme d'un événement collectif, mais l'allusion proustienne au « temps perdu » contribue à accentuer le caractère romanesque du récit de soi. Plus loin, Beigbeder affirme que ce livre raconte l'histoire d'une « Emma Bovary des seventies, qui a reproduit lors de son divorce le silence de la génération précédente sur les malheurs des deux guerres » (2009 : 256). On observe ici, au-delà de la référence à l'un des personnages les plus emblématique de la forme (anti)romanesque – auquel on associe le fameux : « Emma Bovary, c'est moi ! » de Flaubert – la visée d'une autobiographie qui emprunte au roman sa capacité à se projeter au-delà du destin individuel, pour rejoindre une histoire à l'échelle d'une génération, d'un pays, voire de l'humanité entière. Beigbeder ajoute d'ailleurs :

C'est l'histoire d'un pays qui a réussi à perdre les deux guerres en faisant croire qu'il les avait gagnées, et ensuite à perdre son empire colonial en faisant comme si cela ne changeait rien à son importance.
C'est l'histoire d'une humanité nouvelle, ou comment des catholiques monarchistes sont devenus des capitalistes mondialisés.

Telle est la vie que j'ai vécue : un roman français. (2009 : 257)

Si l'autobiographie emprunte à la forme romanesque, ce n'est donc pas uniquement pour combler les lacunes du passé ou pour s'éloigner de la convention d'une narration chronologique. Au-delà de ces aspects romanesques finalement solubles dans le genre autobiographique, le récit vise surtout à fonder un propos plus général, qui dessine les contours d'une conception du monde dont la validité excède l'histoire singulière de l'auteur.

C'EST VRAIMENT LUI

Je concluerai ce chapitre en soulignant qu'en dépit de leurs métissages, le roman autofictionnel et l'autobiographie romancée conservent des intentionnalités qui me paraissent clairement divergentes. D'un côté, le roman autofictionnel se lit comme une représentation fictive, dont la portée métaphorique excède l'histoire singulière des personnages, et il ne met en scène l'expérience authentiquement vécue de l'auteur que dans l'espoir de valider sa représentation du monde, nécessairement subjective, mais visant une forme d'objectivité qui transcende les frontières de la fiction. De l'autre, la forme romanesque offre à l'autobiographe la possibilité de se porter au-delà de son histoire individuelle, et de lire son existence comme une vie exemplaire, comme le symptôme d'une génération ou d'une nationalité, et elle accomplit cette tâche sans pour autant renoncer à ce qui détermine de manière essentielle la nature du genre originel : le souci de la fidélité au passé telle que la mémoire permet de le reconstituer, avec ses lacunes et ses trahisons inévitables, mais avouées et assumées.

À sa pointe la plus acérée, l'autofiction pourrait cependant brouiller les frontières au point que l'on ne sait plus très bien quelle intentionnalité domine le récit et quelle voix on entend. Ainsi, Beigbeder, quand il est un personnage de Houellebecq, parle parfois en son nom propre, comme une véritable personne, et Houellebecq déclare à son sujet :

J'aime bien Frédéric. Il dit une chose très profonde sur l'amour à Jed et je l'imagine très bien la dire. Cette phrase, c'est son sommet. On pourra s'étonner qu'il manifeste une sagesse surprenante mais les noctambules vieillissent aussi et c'est vraiment lui qui m'a inspiré ce passage. (Houellebecq & Kapriélian 2010 : 43)

4. LA GUERRE DES VOIX

Ce qu'on oublie de considérer, c'est qu'il est bien possible que l'auteur, après tout, ne sache pas lui-même ce qu'il pense, sur bien des sujets¹.

IL EST UN PEU LOURDINGUE, QUAND MÊME, MOLIERE...

Le lundi 8 octobre 2012, dans une émission diffusée sur *France Inter*, on pouvait entendre Kathleen Evin interviewer Jean-Pierre Vincent, qui venait de mettre en scène le *Dom Juan* de Molière à la *Comédie Française*. Un court extrait de cet entretien me paraît révélateur de la manière dont nous interprétons les fictions et de ce problème singulier, qui consiste à attribuer la responsabilité d'un énoncé produit par un personnage à une instance énonciative potentiellement différente de celui-ci :

K. E. : Mais en même temps, il faut dire, quand même, que cette pièce, de temps en temps, elle nous agace un peu, parce que Molière a tellement voulu donner des leçons de morale à tous ses ennemis. Par exemple, lorsque le père de Dom Juan fait irruption, vers la fin de la pièce, il vient faire des remontrances à son fils en lui disant : « Qu'est-ce que tu crois ? Être noble, ce n'est pas comme tu vis ! Ce n'est pas croire que tout est permis ! » On se dit qu'il est un peu lourdingue, quand même, Molière, alors on se le dit aujourd'hui, parce que...

J.-P. V. : Non ! Non ! C'est le père qui est lourdingue, ce n'est pas Molière !

K. E. : Bah ! Euh... c'est une tirade qu'il reprend vraiment à son compte.

J.-P. V. : Mais pas du tout ! Mais pas du tout !

K. E. : Ah ! Je n'ai pas compris alors...

J.-P. V. : Mais non ! Enfin, disons que ce n'est pas le problème de Molière, de reprendre à son compte les tirades. C'est sûr que la structure du langage, la structure physique du discours, ressemble beaucoup, par exemple, à un discours que Molière se fait tenir à lui-même dans *L'Impromptu de Versailles*, pour défendre son théâtre contre les autres théâtres. C'est la même faconde, c'est la même rhétorique, c'est la même

¹ Citation de Michel Houellebecq tirée d'un courriel daté du 12 mars 2017 qui m'était adressé. Sa reproduction a été autorisée par son auteur.

puissance oratoire. Mais sur les autres personnages, que ce soit sur Elvire, etc., non, ce n'est pas le problème, ce n'est jamais le problème de Molière de s'identifier. Ce n'est pas le problème de Shakespeare non plus. Les grands auteurs ne s'identifient pas aux personnages. Ils inventent des personnages de fiction, et ce père, il représente des valeurs de l'ex-chevalerie, d'avant les guerres de religion. Je suis allé hier à Nanterre voir *Britannicus*, la mise en scène de Jean-Louis Martinelli, qui est formidable, et on voit aussi une Agrippine, là, qui fait partie de la famille royale depuis plusieurs générations, et qui ne veut pas lâcher ! Elle ne veut pas, elle ne peut pas lâcher, et le père ne peut pas lâcher cette tradition chevaleresque.

On peut tirer un certain nombre de constatations de cet échange. Premièrement, il paraît évident que l'origine d'un énoncé produit par un personnage de fiction ne saurait être défini de manière univoque. Au contraire, la question de savoir qui parle véritablement, qui se sert de la voix du personnage pour s'exprimer à travers lui, est sujette à discussion, voire à controverse. Stanley Fish signale ce problème, qui n'est d'ailleurs pas propre uniquement aux discours fictionnels, en le rattachant au phénomène de l'indétermination de l'interprétation :

Quand un homme dit à sa femme : « ce n'est pas toi, c'est ta mère qui parle », il témoigne, premièrement, du fait que les significations que l'on attribue aux mots varient suivant le locuteur auquel ils sont assignés et, deuxièmement, du fait que les mots ne vous disent pas qui est ce locuteur. (Fish 2007 : 135)

Du point de vue strictement linguistique, on peut donc affirmer que tout énoncé peut être potentiellement attribué à des instances qui diffèrent de celles désignées par le discours. C'est cette propriété du langage qui a amené Oswald Ducrot (1984) à conclure que l'entité qui endosse la responsabilité d'un acte de langage et qui est sa vraie origine, qu'il désigne comme le *sujet parlant*, est susceptible de différer du *locuteur* (c'est-à-dire la personne qui prononce le discours) et de l'*énonciateur* (lequel peut différer du locuteur, par exemple dans le cas d'un discours rapporté ou d'une prise de distance par l'usage d'une modalisation, comme le passage au conditionnel). En effet, dans le cas mentionné par Fish, et dans celui discuté par Kathleen Evin et Jean-Pierre Vincent, le problème ne vient pas d'un marquage linguistique de la polyphonie, ou de ce que Jacqueline Authier-Revuz (1982) appellerait l'hétérogénéité *montrée* du discours, mais bien d'une hétérogénéité *constitutive*, qui mine l'ensemble des paroles échangées dans la pièce de Molière.

Il faut ajouter que cette question de la pluralité des voix potentielles déborde le problème de l'intentionnalité du discours, puisque la « femme » dont parle Fish prétendait parler en son nom propre, comme le père de Dom Juan, en tant que personnage de fiction, ne prétend nullement s'exprimer au nom de quelqu'un d'autre. Mais ce sont les interlocuteurs, les spectateurs ou les interprètes qui ne l'entendent pas de cette oreille : ils devinent parfois la présence d'autres voix derrière celles qui sont désignées explicitement par le discours ou qui sont assumées par les locuteurs. Si le mari entend sa belle-mère derrière les paroles de sa femme, ce n'est pas parce que cette dernière cite sa génitrice, mais c'est parce que ces paroles ont *déjà* été prononcées *ailleurs*, parce qu'elles font partie d'un répertoire de formes symboliques socialement partagées, potentiellement réactualisables et virtuellement identifiables. Toute parole appartient à un répertoire de formes symboliques, qui ne se limite pas à un *lexique* et à une *grammaire*, mais qui inclut un *interdiscours*, sans lequel nous serions incapables de communiquer et de nous exprimer.

Rabatel ajoute que cette propriété est accentuée par la nature particulière des processus inférentiels liés à l'interprétation des discours narratifs, qui s'opposent en partie aux « logiques contraignantes de l'argumentation » et il en conclut que « la complexification du sens qui en résulte fait du sujet moins un état qu'un lieu de tensions et de possibles, produisant un infini tremblement du sens » (2008 : 16). Autrement dit, si le mari refuse d'attribuer une intentionnalité propre à son épouse, c'est probablement par mauvaise foi, ou dans une stratégie de défense découlant d'un échange houleux. Remettre en question l'identité du sujet parlant tel qu'il est revendiqué par le discours consiste à mettre à mal un des principes de coopération qui régulent les échanges ordinaires, mais dans un récit, et plus particulièrement dans une fiction littéraire, s'interroger sur l'origine de la parole mise en scène par la narration est loin d'être oiseuse. Pour Rabatel :

Le sujet racontant, par cela même qu'il raconte, et surtout par le fait même de raconter, en mettant en scène des centres de perspective différents, ouvre potentiellement une boîte de Pandore d'où sortent des voix autorisées et d'autres qui le sont moins, mais qui néanmoins sapent l'autorité des premières, en sorte que le récit, loin d'être l'illustration d'une vérité préétablie, ouvre sur les possibles infinis de l'interprétation. (2008 : 17)

Il faut encore préciser que la présence de voix étrangères dans le discours d'un locuteur ne relève que rarement d'une stratégie intentionnelle de ce dernier, car tout discours consiste en la réactualisation inévitable de

genres, de tournures de phrase ou de stéréotypes¹. Bakhtine explique ainsi cette condition fondamentale de la parole :

Seul l'Adam mythique abordant avec sa première parole un monde pas encore mis en question, vierge, seul Adam-le-solitaire pouvait éviter totalement cette orientation dialogique sur l'objet avec la parole d'autrui. Cela n'est pas donné au discours humain concret, historique, qui ne peut l'éviter que de façon conventionnelle et jusqu'à un certain point seulement. (1984 : 102)

On peut toutefois imaginer la suite de la dispute entre le mari et sa femme, cette dernière pouvant refuser que l'on attribue son discours à sa mère, car ce n'est au fond qu'une stratégie de son mari visant à la discréditer, c'est-à-dire, littéralement, à lui enlever le crédit de sa parole. Il y a donc un conflit potentiel entre, d'une part, l'intention du locuteur, dont dépend la stratégie énonciative de son discours et, d'autre part, l'interprétation faite de ce discours, qui peut très bien être en décalage par rapport à ce qui avait été planifié par le locuteur. Par conséquent, les descriptions linguistiques de la polyphonie ne parviennent pas à cerner entièrement le problème de l'hétérogénéité constitutive des discours dont il est ici question, car cette dernière dépend autant de l'origine insondable de la parole que de la manière plus ou moins imprévisible dont elle sera interprétée. Bref, en amont et en aval de la matérialité des mots échangés se profilent des horizons partiellement indéterminés² à partir desquels émergent, dans le cas de la fiction littéraire, les figures de l'auteur et de ses lecteurs.

Il faut souligner par ailleurs ce qui fait la spécificité de la fiction : dans ce type de discours, l'énonciation est d'emblée placée sous le signe de la complexité et de l'équivoque. Dans le cas du *Dom Juan*, les producteurs empiriques du discours sont, au minimum, au nombre de quatre : l'auteur qui a rédigé le texte, le metteur en scène qui interprète le texte de Molière,

¹ Sur le stéréotype comme fondement de l'interprétation et condition de possibilité de la communication, voir Dufays (1994).

² Dans l'interaction entre auteur et lecteur, la planification intentionnelle du discours par le premier joue un rôle évident de canalisation de l'interprétation. Comprendre un énoncé *signifie* le plus souvent comprendre ce que le producteur de l'énoncé a *voulu dire*, ce qui justifie les approches culturelles, sociologiques, historiques et biographiques de la littérature, dans la mesure où ces dernières visent à recomposer l'horizon originel de l'œuvre. Il ne faut toutefois pas minimiser la liberté interprétative du lecteur, qui peut très bien lire dans la fiction autre chose que ce que l'auteur avait planifié. Sur cette question, voir le chapitre 1.

le comédien qui incarne le personnage sur la scène, et le personnage qui est censé produire le discours dans l'univers fictionnel. Suivant les scénographies et suivant les interprétations, les voix du comédien et celle du metteur en scène peuvent se faire discrètes ou, au contraire, devenir très audibles, notamment lorsqu'il s'agit de réactualiser l'œuvre ou de complexifier sa polyphonie pour la mettre en résonance avec le monde contemporain. Par exemple, une prosodie ironique ou un ton sentencieux peuvent complètement transformer le sens d'un énoncé et le réactualiser.

Dans une fiction romanesque, la triade auteur-narrateur-personnage serait tout aussi ambivalente. On sait que Wayne C. Booth (1968) a introduit le concept d'*auteur implicite* de manière à pouvoir distinguer occasionnellement, derrière la voix du narrateur et des personnages, une instance énonciative distincte, qui parviendrait à se faire entendre de manière sous-entendue. Pour Booth, l'auteur « peut être à une plus ou moins grande distance des *autres personnages* – ceci allant de l'approbation sans réserve que Jane Austen manifeste pour Jane Fairfax dans *Emma*, à son mépris pour Wickham dans *Orgueil et Préjugés* » (1977 : 104). Il ajoute que « ce que nous appelons “engagement” ou “sympathie” ou “identification” est généralement fait d'un ensemble de réactions vis-à-vis des auteurs, des narrateurs, des observateurs et des autres personnages » (1977 : 104). La notion de narrateur non fiable apparaît alors comme un cas de figure dans lequel le lecteur est capable d'entendre, derrière le discours explicite d'un personnage, l'ironie implicite de l'auteur, qui communique en quelque sorte par-dessus son épaule. Booth précise que de telles situations « exigent beaucoup plus de perspicacité de la part du lecteur que ne l'exige une narration en laquelle on se fie au narrateur » (1977 : 106). Cette question de la distance permet de percevoir de l'ironie derrière le discours du narrateur de *Lolita*, parce que Nabokov ne partage pas nécessairement l'éloge de la pédophilie qu'il met en scène dans son roman. Ainsi, le fait d'affirmer qu'un récit est homo ou hétéro-diégétique, que le point de vue représenté est interne ou externe, ou que le personnage cite quelqu'un d'autre ou parle en son nom propre, ne suffit pas à régler le problème de l'attribution par le lecteur d'une voix qui serait responsable du discours, et l'hypothèse que l'auteur implicite peut potentiellement se faire entendre dans sa fiction reste toujours plausible.

Nous constatons par ailleurs que pour Kathleen Evin et Jean-Pierre Vincent, le partage des voix de l'auteur et du personnage demeure une question centrale et que leurs jugements éthiques et esthétiques de l'œuvre de Molière en dépendent étroitement. En effet, lorsqu'elle entend la « voix » de Molière dans la tirade du père de Dom Juan, Kathleen Evin

juge la pièce « lourdingue », et le caractère moralisateur de ce discours lui semble inactuel. Pour sa part, Jean-Pierre Vincent concède que le « style argumentatif » de Molière est identifiable, quand bien même il affirme que sa visée argumentative ne doit pas être attribuée à l'auteur. Il souligne que la « structure physique du discours », sa « faconde », sa « rhétorique » et sa « puissance oratoire » ressemblent à un discours que le Molière-auteur fait tenir au Molière-comédien-personnage dans *L'Impromptu de Versailles*. Cependant, Jean-Pierre Vincent ajoute que la posture idéologique du père de Dom Juan incarne, en réalité, une instance de discours non plus individuelle, mais collective, en l'occurrence représentative de la *doxa* chevaleresque. Vincent rapproche d'ailleurs ce discours de celui tenu par un autre personnage, dans une autre pièce, écrite par un autre auteur.

Dans tous les cas, nous voyons donc que des considérations stylistiques et contextuelles jouent un rôle déterminant dans l'attribution d'une voix à un énoncé. Cette voix peut être articulée par un comédien incarnant un personnage de fiction, tout en ayant la « structure physique » des discours attribuables à un écrivain, mais cette « faconde » vise uniquement à donner corps à une *doxa* étrangère, à une idéologie passéiste que n'assureraient ni le dramaturge, ni le comédien et ni le metteur en scène, mais qui ferait écho à la voix d'un autre personnage de fiction : Agrippine. Du moins, c'est avec ces arguments stylistiques, intertextuels, biographiques et historiques que Jean-Pierre Vincent construit son interprétation et sa scénographie.

Dans ce cas, le metteur en scène semble avoir un point de vue mieux étayé que celui de la journaliste – qui concède « Ah ! Je n'ai pas compris alors... » – mais cela ne signifie pas que les désaccords interprétatifs puissent toujours être réglés de manière aussi simple. Il n'y a d'ailleurs aucune raison indiscutable de penser que Jean-Pierre Vincent doive nécessairement avoir le dernier mot dans cette affaire. D'autres metteurs en scène pourraient défendre d'autres manière de canaliser la polyphonie. Il suffirait par exemple d'adopter une approche psychanalytique. Sigmund Freud affirmait que l'auteur était susceptible de « scinder son *moi* par l'auto-observation en “*moi partiels*”, ce qui l'amène à personnifier en héros divers les courants qui se heurtent dans sa vie psychique » (Freud 1971 : 76). Le fait que le grain de la voix du père de Dom Juan soit semblable à celui de Molière quand il défend son théâtre, comme le concède Jean-Pierre Vincent, pourrait dès lors être lu comme un symptôme trahissant l'expression du *surmoi* de l'auteur.

Par ailleurs, on pourrait aussi bien mettre en doute l'affirmation de Jean-Pierre Vincent selon laquelle « les *grands* auteurs ne s'identifient pas aux personnages ». De nombreux mouvements artistiques, notamment depuis le Romantisme et jusqu'aux derniers avatars de l'autofiction contemporaine, apparaissent au contraire comme autant de désaveux des postures qui séparent l'œuvre de l'auteur et qui sanctifient son autonomie, cette posture que Jérôme Meizoz, à la suite de Nathalie Heinich, rattache à une manière « opéraliste » d'attribuer de la valeur au texte.

Du point de vue « personnaliste », en revanche, la valeur s'attache à l'artiste comme individu. Le discours biographique, les vies d'artistes, les anecdotes sur les malheurs des grands hommes et plus tard les sagas des écrivains ou peintres maudits témoignent d'une centration sur la personne plus que sur l'œuvre. La méthode de Sainte-Beuve, et toute la vogue des biographies hagiographiques participent de cette tendance. (Meizoz 2007 : 41)

Meizoz ajoute par ailleurs que Paul Bénichou et Nathalie Heinich « notent dès avant le Romantisme, un double mouvement de tension entre ces pôles » (Meizoz 2007 : 41), ce qui laisse entendre que cette problématique pourrait affecter également de « grands auteurs » tels Shakespeare, Racine ou Molière.

On le voit, le point de vue adopté ici ne vise pas à établir une méthode interprétative permettant de déterminer de manière objective et définitive la voix « authentique » se dissimulant derrière tel ou tel énoncé fictionnel. Au contraire, il s'agit de mettre en évidence l'existence d'un espace dialogique en tension, au sein duquel plusieurs voix sont susceptibles de se faire entendre en même temps ou, du moins, alternativement. Cet espace en tension ne concerne pas uniquement les rapports entre les différents interprètes du texte, qui peuvent être en désaccord mais qui peuvent aussi bien former des communautés interprétatives plus ou moins homogènes ; il s'agit également d'envisager le rapport entre l'auteur et ses lecteurs : ceux dont il espère façonner l'interprétation, mais aussi ceux, réels, qui lisent parfois les livres *autrement*. Dans cette relation auteur-lecteur, le créateur de l'œuvre dispose de deux leviers essentiels : il peut jouer, d'une part, avec ce que Meizoz (2007) appelle la « posture » publique de l'écrivain, que l'on peut considérer comme une stratégie contextuelle, et il peut se fonder, d'autre part, sur ce que Maingueneau (2004) désigne comme une « scénographie », c'est-à-dire la scène énonciative construite par la fiction qui vise à en légitimer le propos.

Ici encore, il faut insister sur le fait que décrire la posture et la scénographie d'une œuvre permet de faire des hypothèses sur la stratégie d'un

auteur et, éventuellement, de définir la ou les voix qu'il *espère* faire entendre à son lecteur « modèle », mais cela ne donne aucune garantie que cette stratégie sera couronnée de succès lorsque des lecteurs réels seront impliqués. Autrement dit, le pôle auctorial de la polyphonie n'épuise pas le dialogisme du texte et il est intéressant d'analyser le désaccord, potentiel ou avéré, entre une stratégie énonciative et sa réalisation effective, qui dépend d'un acte interprétatif relativement libre. La polyphonie romanesque se trouve ainsi configurée par les trois pôles de la communication littéraire : 1. par *l'auteur* se mettant en scène publiquement et configurant son œuvre en lien avec une intention particulière ; 2. par le *texte*, qui présente une scénographie singulière et des potentialités de sens plus ou moins vastes ou canalisées ; et 3. par les *lecteurs* appréhendant, dans un même geste, le texte et son contexte, et étant placés de fait face à des choix interprétatifs dont dépendent leur expérience esthétique, éthique ou aléthique de la fiction.

Par ailleurs, on peut faire l'inventaire des voix susceptibles de se faire entendre dans un énoncé fictionnel : à côté des voix de *l'auteur*, du *narra-teur* et du *personnage*, on ajoutera les voix de la *doxa*, par exemple « l'esprit chevaleresque » dont parle Jean-Pierre Vincent, et de la *vérité* (par exemple si l'on considère que le *Dom Juan* met en scène un aspect universel de la condition humaine), voire celles de personnes réelles ou fictives qui pourraient être citées dans le discours. Dans le cas du théâtre, s'ajouteraient encore les voix des *comédiens* et du *metteur en scène*. Et, ainsi que je l'ai signalé dans le chapitre 2, on peut enfin envisager un cas supplémentaire, déjà entrevu par Barthes : la possibilité que la voix du *lecteur* semble s'incarner dans la fiction, comme si le discours d'une entité imaginaire pouvait servir de messenger révélant l'interprète à lui-même.

Il reste à montrer ce que pourrait être une approche de la littérature qui renoncerait à résoudre le problème de la polyphonie, c'est-à-dire qui abandonnerait cette attitude normative qui conduisait Jean-Pierre Vincent à rejeter l'interprétation de Kathleen Evin, et qui poussait cette dernière à reconnaître qu'elle n'avait « rien compris ». Il faudrait que cette approche refuse de résoudre le « problème » de la polyphonie et qu'elle affirme au contraire que cette dernière, loin d'être dépourvue de pertinence, constitue le foyer de toute interprétation, qu'elle soit ordinaire ou savante, naïve ou experte, personnelle ou collective. Il faudrait montrer dans la foulée que les valeurs éthiques (exprimer le bien), aléthiques (exprimer le vrai) et esthétiques (exprimer le beau) de l'œuvre dépendent étroitement de la manière dont les interprètes rattachent ces énoncés à des

voix spécifiques. Ce qui revient à refuser de trancher le nœud gordien de la polyphonie, refuser également de le dénouer, mais tout de même en analyser chaque brin et la manière dont il s'entrelace avec les autres.

On pourrait appeler cette approche la *critique polyphonique*, de manière à souligner que la pluralité des voix ne constitue pas seulement l'objet de l'analyse, mais également sa méthode, qui d'ailleurs ne nous condamne nullement à sombrer dans la relativité interprétative. L'objectif de cette critique serait au contraire de mettre en lumière les facteurs – style, scénographie, posture auctoriale, intertextualité, histoire des positions doxiques, jugements des communautés interprétatives – conditionnant la configuration d'un espace interprétatif en tension. Je vais essayer d'illustrer, dans la suite de ce chapitre, la manière dont ces différentes perspectives peuvent s'articuler, en me penchant sur une œuvre singulière, celle de Michel Houellebecq, dont l'un des intérêts tient justement aux conflits interprétatifs qu'elle a engendrés.

UN CHIEN, C'EST PLUS AMUSANT QU'UN ENFANT

Dans *La Carte et le Territoire*, nous lisons ce constat désabusé sur les bonheurs de la maternité :

Dans un passage où il se lamente sur la décadence et la dénatalité française (déjà d'actualité dans les années 1930), l'auteur fasciste Drieu la Rochelle imite pour le fustiger le discours d'un couple français décadent de son époque, ce qui donne à peu près : « Et puis Kiki, le chien, c'est bien suffisant pour nous amuser... » [Hélène] était au fond tout-à-fait de cet avis, finit-elle par avouer à son mari : un chien, c'était tout aussi amusant, et même beaucoup plus amusant qu'un enfant, et si elle avait envisagé un moment d'avoir un enfant c'était surtout par conformisme, un peu aussi pour faire plaisir à sa mère. (Houellebecq 2010 : 297-298)

À un premier niveau d'analyse, on pourrait très bien juger que ce point de vue n'engage que le personnage qui l'énonce, puisqu'après tout il s'agit d'un discours rapporté qui paraît cohérent quand on le replace dans le contexte d'une existence fictive : Hélène, dont le compagnon est stérile, cherche probablement du réconfort dans la dépréciation des bonheurs de la maternité ou elle accomplit véritablement un acte d'émancipation en s'écartant des valeurs transmises par sa mère. Dans cette perspective, on peut alors réactiver l'argument formaliste traditionnel, qui consiste à affirmer que les énoncés fictionnels n'ont pas à être jugés comme des énoncés sérieux et, par conséquent, qu'ils sont neutres sur un plan éthique mais plus ou moins cohérents vis-à-vis de l'œuvre prise dans sa totalité.

Toutefois, le lecteur assidu de Houellebecq se souviendra probablement que, dans de nombreux passages de *La Possibilité d'une île*, le narrateur exprimait sa fascination et son affection pour l'espèce canine. Dans ce roman, une profonde affection unit le protagoniste avec son chien, alors qu'il confesse par ailleurs avoir coupé tous liens affectifs avec son fils. En outre, dans sa posture publique, Houellebecq ne cache pas les rapports qui existent entre sa conception du monde et les points de vue exprimés par ses personnages : il parle ouvertement de son affection pour son corgi, Clément, et avoue également sa difficulté à s'investir dans un rôle parental. La question des rapports entre Houellebecq et son chien ont fini d'ailleurs par prendre la tournure d'un règlement de compte familial sur la scène publique lorsque la mère de Houellebecq a affirmé que son fils, bien qu'attaché à son chien, est en revanche incapable d'aimer un être humain¹. Les thèmes de l'amour filial impossible, auquel se substitue un lien affectif jugé supérieur unissant l'homme et son chien, apparaissent dès lors inscrits dans la trajectoire biographique de l'écrivain autant que dans son parcours littéraire. Intertextes, épitextes, posture auctoriale et scénographie autofictionnelle sont susceptibles de canaliser l'interprétation, en poussant le lecteur à entendre la voix de Houellebecq derrière celle d'Hélène.

En revanche, il ne faudrait pas conclure trop hâtivement que Houellebecq chercherait nécessairement à réduire ses personnages au rôle de porte-parole de sa propre vision du monde. En dépit de sa posture et du choix de la scénographie autofictionnelle, il a d'ailleurs beaucoup insisté sur son rejet d'une lecture biographique de son œuvre, qu'il dénonce comme une *reductio biographica*. Il explique que ce réductionnisme consiste à affirmer que ses livres ne seraient « nullement l'expression d'une vérité humaine générale, mais celle d'un traumatisme individuel » (Houellebecq & Lévy 2008 : 241). Il affirme qu'il cherche au contraire à exprimer à travers ses romans une vérité humaine générale, ce qui reviendrait, en l'occurrence, à voir dans l'injonction à faire des enfants une contrainte sociale facultative, relevant d'un conformisme discutable, et non le produit d'un déterminisme biologique.

Au niveau des stratégies énonciatives, nous constatons d'ailleurs que Houellebecq prend soin de contextualiser le point de vue d'Hélène en le contrastant avec le discours d'un auteur réel, Drieu la Rochelle, pourvu d'un ethos qui disqualifie ses arguments, puisqu'il est qualifié de

¹ Florence Noiville, « Houellebecq et le retour de la mère indigne », *Le Monde*, 30 avril 2008, en ligne, consulté le 27 mars 2013.

« fasciste ». Par ailleurs, il relie cette réflexion personnelle avec un phénomène social attesté, la dénatalité, qui engage une question morale, à savoir une défense de la liberté du sujet face aux pressions familiales et aux valeurs conservatrices. De cette manière, le personnage de fiction entre en dialogue avec une voix singulière – un fasciste – et une voix collective – la *doxa* conservatrice – l’une et l’autre appartenant au monde réel, et le discours parvient par ce biais à s’ancrer dans le monde auquel appartiennent l’auteur et ses lecteurs.

Ben Jeffrey avance pour sa part que le succès commercial des œuvres de Houellebecq s’explique peut-être par leur capacité à saisir l’esprit du temps, ce qui permettrait d’établir une corrélation entre les discours scénographiés par la fiction avec la voix collective d’une génération de lecteurs :

Il est difficile en fin de compte d’échapper à la conclusion que l’une des raisons principales du succès de Houellebecq vient de ce qu’un nombre suffisant de personnes s’identifient réellement avec ses livres et que ces derniers mettent en mots des choses que les gens pensent et veulent entendre, tout en étant incapables de les articuler ou réticents à les admettre. (Jeffrey 2011 : 10)

On peut par ailleurs explorer la manière dont les romans de Houellebecq trouvent des moyens proprement stylistiques pour rapprocher la fiction de la réalité. On constate notamment la récurrence d’énoncés aphoristiques s’apparentant aux genres philosophiques, religieux ou scientifiques (sociologie, anthropologie, éthologie), qui se caractérisent par l’effacement de l’énonciateur et par leur caractère détachable du contexte où ils sont énoncés, comme s’il s’agissait de « phrases sans paroles », pour reprendre les termes de Maingueneau (2011). En l’occurrence, si l’on efface les traces de discours rapporté dans la pensée d’Hélène, cette dernière pourrait fonctionner comme un aphorisme détournant le slogan parodique attribué à Drieu La Rochelle :

« Et puis Kiki, le chien, c’est bien suffisant pour nous amuser. »
« [U]n chien, [c’est] tout aussi amusant, et même beaucoup plus amusant qu’un enfant. »

La récurrence de tels énoncés, typiques du style de Houellebecq, donne parfois l’impression que les passages narratifs sont subordonnés aux discours de vérité générale, dont on peut supposer qu’ils pourraient être assumés par un auteur impliqué dans sa fiction. Dans de tels cas, le projet assertif de l’écrivain est soutenu par l’affaiblissement d’un contrat de

lecture qui suppose que dans les fictions, les énoncés ne devraient pas être pris au sérieux. Mais il faut reconnaître que les romans ne sont jamais composés uniquement d'éléments fictionnels, ils contiennent également des assertions sérieuses, dont la validité peut être vérifiée au-delà de la fiction. Ainsi que l'affirme Jean-Marie Schaeffer, la plupart des assertions feintes impliquent logiquement d'autres propositions qui sont, elles, soutenues sérieusement par l'auteur :

Autrement dit, dès lors qu'on élargit le champ de la question de la référence au-delà de celle des noms propres vers celle des relations entre les prédications feintes et les états de fait tenus pour vrais dans le monde réel, on voit que le lien entre la fiction et la réalité ne saurait être rompu. Un récit fictif qui ne serait pas lié par mille fils à ce que nous tenons pour vrai concernant le monde réel, et qui par conséquent cesserait d'être jugé en partie selon sa conformité à ce savoir, serait illisible, incompréhensible au sens fort du terme. (Schaeffer 1994 : 55)

Vladimir Doležel a décrit le statut logique et le fonctionnement de ces digressions enchâssées dans les fictions, qui fonctionnent comme des images¹ du monde réel :

Elles expriment des opinions (croyances) au sujet du monde réel. Une forme typique de digression « imagée » est la maxime : « Toutes les familles heureuses se ressemblent, mais chaque famille malheureuse l'est à sa façon. » Mais on trouve des digressions de plus grande extension, telles que des réflexions ou des essais. (Doležel 1998 : 27)

À la suite de Doležel, on peut s'interroger sur l'effet polyphonique découlant de l'effacement énonciatif observable dans les digressions, qui semble avoir pour conséquence paradoxale de renforcer l'audibilité de la voix d'un auteur implicite. On peut d'ailleurs constater que des romans tels *La Nausée* ou *La Montagne magique* sont, à l'instar des fictions de Houellebecq, quantitativement et qualitativement dominés par de telles « digressions », ce qui explique que ces textes soient si souvent commentés sans tenir compte du statut fictionnel de leurs assertions, comme s'il s'agissait de discours tenus par un philosophe ou un écrivain commentant directement la réalité. Et au fond, c'est bien ce qu'ils font.

¹ Doležel utilise le terme « imaging » pour renvoyer aux discours de nature non fictionnelle, qu'il s'agisse de textes entiers « imaging texts » (ou I-texts) ou de simples digressions enchâssées dans des fictions « imaging digressions » (I-digressions).

Certes, quand nous lisons une proposition comme « les événements se produisent dans un sens et nous les racontons en sens inverse » (Sartre 1980 : 61), il n’y a guère de raisons de se demander si la personne qui affirme cela est le personnage ou l’auteur. La question est plutôt de savoir si l’on pense que cette assertion est vraie ou fausse. N’y a-t-il pas des récits qui se forment au cœur des événements ? Une fois le statut véridictoire de l’énoncé déterminé, on peut néanmoins se demander quel est le sujet qui s’est engagé dans cette assertion, quelle est la personne dont nous confirmons ou nous réfutons la vision du monde. Dans *La Montagne magique*, Ludovico Settembrini (à moins que ce ne soit Thomas Mann) soutient que de tels discours engagent une responsabilité, même si cette dernière est implicite, et il va plus loin en avançant que plus l’énoncé est général, et plus le Moi du sujet parlant y révèle son essence, son « thème fondamental » :

L’homme n’émet aucune affirmation de caractère général tant soit peu suivie sans se trahir tout entier, sans y mettre involontairement tout son Moi, sans y représenter, en quelque sorte par une parabole, le thème fondamental et le problème essentiel de sa vie. (Mann 1985 : 408)

Au vu de l’importance de tels passages dans l’établissement de liens entre les éléments romanesques et des voix extratextuelles – celles de l’auteur, de la doxa, d’une vérité générale – et si nous suivons la typologie de Jean-Michel Adam (1997), on pourrait supposer que les séquences textuelles de nature descriptives et narratives, du fait de leur *objectivité fictive*, devraient être relativement neutres du point de vue de la polyphonie, tandis que l’argumentation et l’explication, qui se logent dans les dialogues des personnages ou les digressions des narrateurs, impliqueraient davantage la question de savoir : qui parle ici ? Mais sur ce point, il est difficile de trancher. En effet, dans *La Carte et le territoire*, Houellebecq raconte un épisode dans lequel Jed, le personnage principal, agresse sauvagement une employée de la société zurichoise *Dignitas*, qui pratique l’euthanasie :

Jed se leva aussi, s’approcha d’elle et la gifla violemment. Elle émit une sorte de gémissement très étouffé, mais n’eut pas le temps d’envisager une riposte. Il enchaîna par un violent uppercut au menton, suivi d’une série de manchettes rapides. (Houellebecq 2010 : 375)

Ce geste impulsif, sans raison apparente, est raconté objectivement, comme une succession d’actions accomplies par le personnage : l’événement

est à la fois surprenant et dépourvu de liens de causalité avec le reste de l'histoire, apparaissant totalement autonome par rapport au développement de l'intrigue¹. En même temps, il est lié étroitement aux thèmes développés par le roman, notamment à la question de la manière dont la société contemporaine envisage la mort. Finalement, la scène prend tout son sens dans une lecture contextuelle. Dans un magazine, Houellebecq affirme en effet avoir habité quelques étages au-dessous de l'Association pour le droit de mourir dans la dignité, qu'il désigne comme faisant partie de ses « ennemis ontologiques essentiels » :

Je me souviens que je m'interrogeais : si on mettait une bombe dans les locaux de l'association, y aurait-il des dégâts au rez-de-chaussée ? Finalement je n'ai pas posé de bombe, je ne suis pas comme ça. Mais vingt ans plus tard, à l'heure où différents indices me font craindre qu'il ne devienne nécessaire, bientôt, de livrer combat, mes convictions n'ont pas varié : l'euthanasie est un meurtre : je veux de l'amour et de la morphine ; la dignité, je lui chie sur la gueule².

On constate dès lors que la narration brute d'un événement peut être interprétée, à l'instar d'une digression ou d'un discours représenté, comme un moyen visant à exprimer le point de vue de l'auteur concernant un phénomène de société bien réel. Une lecture idéologique peut en effet inclure n'importe quel élément du monde raconté, ainsi que l'illustrent les approches féministes et postcoloniales de la littérature.

LIRE POUR...

Cette rapide étude à partir d'un fragment de l'œuvre de Houellebecq ne donne qu'un aperçu de ce que pourrait être une critique polyphonique visant à dégager les facteurs textuels et contextuels qui configurent un espace des « voix possibles » lors de la lecture d'une œuvre de fiction. Une telle approche ne peut faire l'économie de l'étude non seulement des stratégies narratives mises en place par l'auteur, mais également de sa posture et de son image publique, qui est également façonnée par d'autres lecteurs ou lectrices. Je me suis fondé ici sur ma

¹ Cette autonomie événementielle est en réalité assez fréquente chez Houellebecq, ce qui montre probablement que beaucoup d'éléments de ses histoires ont une fonction purement argumentative, ou du moins servent de prétextes pour un contenu digressif qui prévaut par rapport à la cohérence de l'intrigue.

² Michel Houellebecq, « 2010 vu par Michel Houellebecq », *Les Inrockuptibles*, 22 décembre 2010, p. 50-51.

propre interprétation, que j'ai tenté de rendre la plus compréhensive possible, mais le point de départ idéal serait de se baser sur une pluralité de lectures réelles et différentielles, incluant les arguments de celles et ceux qui refusent de lire une œuvre pour de bonnes ou de mauvaises raisons. Le prochain chapitre montrera que l'étude des raisons de ces non-lecteurs ou de ces non-lectrices – dans ce cas, le paramètre du « genre » joue un rôle capital – est elle-même révélatrice de l'importance de la réputation littéraire de l'écrivain, des liens tissés entre ses livres et le monde réel, ainsi que de notre capacité de parler de livres que nous n'avons jamais lus, car ces derniers peuplent malgré tout notre « bibliothèque intérieure » (Bayard 2007).

Du côté de l'auteur et de sa scénographie, je n'ai fait qu'effleurer l'étude des techniques rhétoriques susceptibles de canaliser la polyphonie, qui sera un peu plus développée dans le chapitre 6. J'aimerais néanmoins avancer à ce stade qu'il paraît évident que des lectures divergentes sont compossibles, mais qu'il est tout aussi évident que toutes les interprétations ne sont pas également probables, car elles sont partiellement déterminées par des contraintes textuelles et contextuelles qui peuvent être objectivées. Dans le cas discuté plus haut, il me paraît en effet difficile d'adopter une interprétation dont la portée serait restreinte à l'espace fictionnel ou à des enjeux stylistiques. L'auteur a souvent déclaré son mépris d'un style qui ne viserait que « l'aventure d'une écriture », pour parodier le slogan du Nouveau Roman formulé par Ricardou, et sa posture a longtemps consisté à réclamer une lecture de ses récits « au premier degré¹ ». Houellebecq adopte par ailleurs un dispositif autofictionnel et un usage fréquent de formes digressives qui concourent à rapprocher ses fictions du monde réel. Reste une indétermination, attestée par la réception « contrastée » de ses romans, qui s'articule autour de la question de savoir si la fiction exprime le point de vue de l'auteur (trahissant par exemple ses carences affectives) ou s'il énonce une « vérité humaine générale ». Nombreux sont les adversaires de Houellebecq qui sont tentés, du fait même de la posture de l'auteur et de la nature de ses romans, de réduire la portée du texte à un point de vue biographique et moralement discutable, contredisant ainsi le projet auctorial.

¹ « Le spectacle de la société », *Les inrockuptibles*, 14 mars 2000. Dans cet entretien entre Bret Easton Ellis et Michel Houellebecq originellement publié dans *Der Spiegel*, Houellebecq affirme : « on ne prend pas suffisamment mes livres au premier degré » (cité par Fassin 2009 : 265).

Ici encore, au-delà des positions que j'ai mentionnées, il faudrait compléter cette étude par une analyse beaucoup plus exhaustive et précise des réactions des interprètes empiriques. On pourrait ainsi faire émerger des lignes de force collectives permettant de dresser une cartographie des divergences et des convergences au sein de diverses communautés interprétatives plus ou moins homogènes. Plusieurs voies pourraient être empruntées : on pourrait adopter une approche classique fondée sur l'étude de la correspondance entre l'écrivain et ses lecteurs, ou procéder à des tests avec des élèves ou des étudiants. De manière plus intéressante, on pourrait également s'appuyer sur les innombrables critiques publiées sur Internet par des lecteurs ou des lectrices « ordinaires », que ce soit sur des sites de vente ou de critique en ligne¹. Puisque nous disposons maintenant d'un peu de recul avec ces données, on pourrait de cette façon étudier l'évolution des lectures à travers le temps, voir comment elles varient en fonction de modifications de la posture auctoriale, de l'attribution de prix littéraires ou de la survenue impromptue d'événements dramatiques entrant en résonance avec les fictions. On pourrait ainsi étudier l'impact sur sa lisibilité de ses romans du caractère intermittent de la présence médiatique de Houellebecq, de l'attribution du prix Goncourt en 2010 ainsi que des attentats du 11 septembre 2001 ou du 7 janvier 2015. À nouveau, l'œuvre de Houellebecq souligne plus que n'importe quelle autre l'importance de facteurs externes dans le cadrage interprétatif de la fiction.

J'espère avoir montré qu'une telle étude, malgré sa difficulté et son caractère embryonnaire, est porteuse de potentialités pour les études littéraires. Pour être pleinement efficiente, elle exige des moyens techniques et computationnels qui excèdent ce qu'est capable d'accomplir un chercheur isolé, de surcroît quand sa formation n'inclut pas les outils des humanités numériques. Néanmoins, il me semble que discuter des principes théoriques qui sous-tendent la *critique polyphonique* permet, d'une part, d'engager un dialogue argumenté et ouvert entre différents types de lecteurs, naïf ou savant, enseignant ou apprenant, fan ou détracteur, et, d'autre part, d'orienter ce dialogue vers une évaluation éthique, aléthique et esthétique de la fiction, contribuant ainsi à retisser des liens entre les fictions et le monde dans lequel nous vivons. Cette approche devrait aussi

¹ Pour une approche de ce type, voir les travaux précurseurs de Legallois et Poudat (2008). Le chapitre 5 doit beaucoup à la lecture de cet article du point de vue de la méthodologie, même si je n'en reprends pas les résultats. Sur ce genre de données et les perspectives qu'elles ouvrent, voir aussi Estier (2020).

nous conduire à nous interroger sur la manière dont les perspectives adoptées quand on tente de rendre compte de la valeur d'un texte construisent cette valeur autant que les caractéristiques propres de l'objet investigué. On peut en effet considérer que différents cadres interprétatifs (narratologie, linguistique textuelle, analyse du discours, sociologie, histoire culturelle, biographie, psychanalyse, etc.) fonctionnent comme autant de canalisateurs de l'interprétation et de réduction de la complexité polyphonique des textes. Dès lors, une critique véritablement polyphonique s'inscrit nécessairement dans un cadre pluridisciplinaire, puisqu'il s'agit de multiplier les cadrages interprétatifs de sorte que l'on puisse prêter l'oreille à une multitude de voix, certaines étant marquées par une dissonance irréductible.

2014

5. PEUT-ON LIRE HOUELLEBECQ ?

Avec Samuel ESTIER

Beckett était probablement ce qu'on appelle un *grand écrivain* :
pourtant, Michel n'avait réussi à terminer aucun de ses livres.
(Houellebecq 1998 : 121)

RECONFIGURATIONS DU LISIBLE ET DE LA VALEUR LITTÉRAIRE

Selon Michel Picard, si l'on s'en tient aux critères de la modernité, la lecture d'un texte littéraire devrait idéalement se situer entre deux extrêmes : d'un côté, la lisibilité excessive du « déjà lu », et de l'autre, l'illisibilité excessive du « jamais lu » :

Toute modernité véritable du texte aurait donc pour conséquence une relative illisibilité : il se trouve pris entre une lisibilité excessive, le déjà lu, les stéréotypes mêmes les plus récents, l'illusion gratifiante de transparence, le plaisir ambigu de la reconnaissance (doublée de méconnaissance ?) – et une illisibilité excessive, l'inouï, le jamais lu, le non-sens, les tentatives extrêmes des avant-gardes, accessibles à une minorité de lecteurs (mais si tout livre facile est mauvais, tout livre difficile n'est cependant pas bon !). Entre ces limites mouvantes, relatives à la culture du lecteur, que de paresse, de lâches laisser-aller aux facilités maternelles de l'idéologique, que de snobismes aussi : mais il est tout aussi difficile dans notre société de déterminer des normes culturelles que de parler d'un lecteur « moyen » ou « idéal ». Et puis il n'y a pas d'acquis, pas de repos ni de stabilité : la modernité littéraire est toute provisoire, l'illisible devenant progressivement à son tour trop lisible. La production est reproduite, le contradictoire s'évanouit. L'histoire littéraire consiste en somme à retrouver les illisibilités passées. (Picard 1977 : 48)

Il va sans dire que la lisibilité est indissociable de la question de la valeur, même si les liens sont parfois équivoques. Ainsi, la « lisibilité excessive » à laquelle Picard associe les « paresse » du lecteur, renvoie à une littérature populaire qui pourrait très bien être jugée *illisible* par d'autres lecteurs, que ce soit par absence d'intérêt ou simplement par « snobisme ». Picard reconnaît pour sa part que « tout livre facile est mauvais », mais il souligne aussi, dans cet article de 1977, que certains romans « difficiles » ne sont pas forcément bons et que les « normes culturelles » sur lesquelles

reposent ces critères sont difficiles à déterminer, car elles sont relatives et mobiles, variant à travers l'histoire et en fonction de la culture des lecteurs.

Aujourd'hui, ce sont les fondements mêmes de cette « modernité littéraire » évoquée par Picard qui sont remis en question par l'esthétique postmoderne, dont nous ne sommes probablement pas encore sortis. Dans ce nouveau contexte, non seulement l'innovation formelle risque de passer pour désuète, mais les provocations artistiques ne permettent plus de distinguer la stratégie commerciale de la simple opposition aux valeurs bourgeoises. Pour Fredric Jameson :

Les caractères choquants qui [...] sont propres [à la postmodernité] (depuis l'hermétisme et un contenu sexuel explicite, jusqu'à la misère psychologique et aux expressions ouvertes de contestation politique et sociale, qui dépassent tout ce qu'on aurait pu imaginer aux moments les plus extrêmes du haut modernisme) ne scandalisent plus personne et sont non seulement reçus avec la plus grande complaisance mais se sont eux-mêmes institutionnalisés et se retrouvent à jouer à l'unisson de la culture publique officielle de la société occidentale. En fait, la production esthétique s'est aujourd'hui intégrée à la production de marchandises en général : la production économique, qui pousse à produire frénétiquement des flots toujours renouvelés de biens toujours nouveaux en apparence (des vêtements aux avions) à un rythme de remplacement toujours plus rapide, assigne aujourd'hui à l'expérimentation et l'innovation esthétique une position et une fonction structurelle toujours plus essentielles. (Jameson 2011 : 37)

Autant dire qu'à l'heure actuelle, produire un roman illisible ne constitue pas seulement un défi formel, dont l'intérêt esthétique est loin d'aller de soi, mais cela pose également des questions délicates concernant la posture de l'écrivain face aux forces structurant le champ littéraire, puisque les polarités ne reposent plus sur l'opposition naturalisée entre la dépendance aux lois du marché et l'autonomie revendiquée des artistes *authentiques*¹. À l'inverse, l'esthétique postmoderne est susceptible de réactiver l'argument romantique qui voudrait que les auteurs rencontrant un succès immédiat seraient ceux dont le talent est le plus grand, car ils seraient capables de saisir l'esprit de leur époque, le fameux *Zeitgeist*. C'est du moins une telle évaluation qui ressort de ce dialogue imaginé par Houellebecq entre un artiste contemporain et son père :

— Michel Houellebecq ?

— Tu connais ? » demanda Jed, surpris. Jamais il n'aurait soupçonné que son père puisse encore s'intéresser à une production culturelle quelconque.

¹ Voir Bourdieu (1971).

« Il y a une petite bibliothèque à la maison de retraite ; j'ai lu deux de ses romans. C'est un bon auteur il me semble. C'est agréable à lire et il y a une vision assez juste de la société. Il t'a répondu ?

— Non, pas encore... » Jed réfléchissait à toute allure, maintenant. Si même quelqu'un d'aussi profondément paralysé dans une routine désespérée et mortelle, quelqu'un d'aussi profondément engagé dans la voie sombre, dans l'allée des Ombres de la Mort, que l'était son père, avait remarqué l'existence de Houellebecq, c'est qu'il y avait quelque chose, décidément, chez cet auteur. (Houellebecq 2010 : 23-24)

Dans cette citation, le personnage semble considérer que l'intérêt d'un auteur est proportionnel à son succès public et qu'il peut donc être mesuré objectivement à l'aune d'une performance sanctionnée par le marché. La valeur du livre se trouve ainsi découplée de l'opposition formelle entre le lisible et l'illisible ou, du moins, l'extrême *lisibilité*, exprimée dans l'assertion « c'est agréable à lire », n'est plus jugée incompatible avec la reconnaissance d'un génie visionnaire.

Reste que certaines œuvres présentent la caractéristique surprenante d'être à la fois lues par un très grand nombre, tout en engendrant des critiques virulentes qui problématisent les critères, plus souvent moraux que formels, sur lesquels se fonde la lisibilité des textes. Il s'avère par ailleurs que le problème de la *lisibilité* des romans de Houellebecq se pose depuis le début de sa carrière, mais la perception des œuvres a beaucoup évolué à travers le temps¹. Nous allons donc retracer grossièrement cette évolution en prenant pour objets deux romans emblématiques de l'auteur, séparés par presque vingt ans, chacun ayant suscité de vives polémiques à leur parution, mais pour des raisons et avec des résultats extrêmement différents : *Les Particules élémentaires* (1998) et *Soumission* (2015).

L'ILLISIBILITÉ RELATIVE D'UN AUTEUR RELATIVEMENT LISIBLE

À première vue, il pourrait sembler étrange de vouloir traiter la question de l'illisible en la confrontant aux romans de Houellebecq. En effet, son écriture est généralement considérée comme transparente, facilitant l'immersion et la lecture référentielle, l'auteur ne s'aventurant que rarement dans le domaine de l'expérimentation. Ainsi, beaucoup de lecteurs s'accordent à parler d'une lecture « facile » et Houellebecq affirme pour sa part que « l'excès de style comme des nourritures trop

¹ Sur l'évolution de la réception critique et académique de Houellebecq, nous renvoyons à Estier (2013).

riches [le] dégoûte un peu¹ ». De surcroît, ses livres se vendent bien : traduit dans une quarantaine de langues, il a fini par acquérir une notoriété mondiale et a obtenu le prix Goncourt en 2010.

Pourtant, Houellebecq, comme peu d'écrivains de son époque, est un auteur dont la lecture pose des problèmes : il divise les critiques, dérange ou choque une partie du public, lequel est clivé entre fans enthousiastes et détracteurs acharnés. Ses poèmes, qui occupent une place centrale dans son œuvre, font par exemple l'objet d'un désaccord profond au sein de la critique : d'un côté, ils frappent par le caractère conservateur des formes mobilisées (alexandrins, octosyllabes, rimes), mais d'un autre côté, les thématiques abordées, en ligne avec ses romans, s'inscrivent clairement dans une peinture du monde contemporain. Dominique Noguez (2003 : 30) a ainsi pu qualifier Houellebecq de « Baudelaire des supermachés », ce qui souligne le paradoxe d'une contemporanéité passiste qui le rend insituable. Par ailleurs, on n'a guère de difficultés à imaginer comment un tel étiquetage, qui se voulait élogieux, pourrait tout aussi bien servir à disqualifier le poète pour de nombreux lecteurs.

Quant aux romans, s'ils sont indéniablement en phase avec les formes littéraires de leur temps (registre autofictionnel, peinture sociale, etc.), leur style, leurs résonnances sociales ou politiques et leur potentiel provocateur divisent critiques et lecteurs. Certaines scènes vont relativement loin dans la violence, la noirceur ou la pornographie ; la prétendue « absence de style » déçoit ou déconcerte ; le goût du scandale interroge sur les motivations de l'auteur et sur la commercialité de ses romans. Son humour et son ironie, figures éminemment ambiguës, sont diversement perçus et appréciés. Parmi les défenseurs de l'auteur, Bruno Viard soutient ainsi l'idée que Houellebecq est souvent « mal lu² » et Dominique Noguez est allé jusqu'à dénoncer la « rage de ne pas lire » (2003 : 73).

La réception contradictoire de l'œuvre de Houellebecq nous pousse ainsi à réinterroger la notion de lisibilité en la dissociant, d'une part, de la question plus étroite du degré de transparence du style, et en intégrant, d'autre part, la possibilité qu'un roman puisse connaître un immense succès en librairie tout en posant de sérieux problèmes de lisibilité à une partie des *autres* lecteurs, qui ne parviennent pas à terminer le livre ou qui

¹ « Michel Houellebecq. Imperturbable », propos recueillis par Joseph Vebret, *Le magazine des livres*, n° 27, novembre/décembre 2010, p. 8.

² « Houellebecq est mal lu ! », propos recueillis par David Caviglioli, *BiblioObs*, 19 juillet 2012, URL : <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20120511.OBS5369/houellebecq-est-mal-lu.html>.

refusent de le lire¹. La prise en compte de la réception de deux œuvres de l'écrivain, en recourant à l'analyse de données différenciées (d'un côté des commentaires de lecteurs sur un site de vente en ligne et d'autre part la réception médiatique) est susceptible d'offrir quelques perspectives pour mieux comprendre ce phénomène.

UNE ILLISIBILITÉ STYLISTIQUE, POLYPHONIQUE ET MORALE

Les Particules élémentaires (1998) paraît alors que l'auteur est encore méconnu du grand public, son œuvre précédente, *Extension du domaine de la lutte*, n'ayant connu qu'un succès d'estime. Le scandale engendré par ce roman apparaît ainsi comme un phénomène qui surgit sur la scène médiatique de manière relativement inopinée. Par conséquent, les problèmes de lisibilité y dépendent davantage de la manière dont le roman est construit que du contexte médiatique dans lequel il s'insère, ce qui n'empêche pas les lecteurs et lectrices de s'en prendre directement à l'écrivain, en tant que personne. Liesbeth Korthals Altes en tire la conclusion suivante :

Les remous que provoquèrent les *Particules élémentaires* dans la critique en France et à l'étranger ont eu ceci de piquant que la question de la position de l'auteur, sinon de ses intentions et de sa morale, si soigneusement évacuées par la théorie littéraire dominante, reprenait tous ses droits. (Korthals Altes 2004 : 29)

Pour mettre en évidence les raisons motivant différents jugements de lisibilité, nous nous sommes appuyés sur l'analyse d'une soixantaine de commentaires publiés sur un site de vente en ligne (en l'occurrence : Amazon.fr). Plus précisément, le corpus peut être qualifié discursivement de recommandations d'achat argumentées, et ces dernières sont agrémentées d'une note allant de une à cinq étoiles. Ces commentaires constituent l'intégralité des avis disponibles sur le site en mai 2015 et portent sur l'édition brochée ainsi que sur l'édition en format poche du roman². Un

¹ Un mois après la parution du livre *Soumission*, Houellebecq était numéro un des ventes simultanément en France, en Allemagne et en Italie. « *Être en tête des ventes dans trois pays européens en même temps, c'est du jamais vu de mémoire d'éditeur* », a affirmé [...] Flammarion. « *Houellebecq a même détrôné en Italie le dernier Umberto Eco* », relève l'éditeur français. » Citation tirée d'un article publié sur le site du *Monde* le 10 février 2015, URL : http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/02/10/houellebecq-numero-un-des-ventes-en-allemande-et-en-italie_4573725_3260.html#6rclHZPGhUtDMo1g.99.

² Nous remercions Dyah Fariani Suhaemi, qui a défriché ce corpus dans son mémoire de Master. Pour l'analyse de tels corpus, nous renvoyons à la méthodologie employée par Legallois et Poudat (2008).

aperçu global des évaluations chiffrées souligne d'abord la particularité d'une réception contrastée, les jugements positifs, voire très positifs, qui dominent le classement, étant contrebalancés par un nombre important de jugements très négatifs :

Évaluation	★	★★	★★★	★★★★	★★★★★
Nombre	14	6	6	13	22

Loin de former une réception homogène, qui se caractériserait par une distribution des notes adoptant la forme d'une courbe de Gauss, la plupart des critiques se répartissent en jugements enthousiastes ou sévères, et même les classements intermédiaires (seulement six lecteurs attribuent trois étoiles au roman) témoignent, lorsqu'on analyse le détail des commentaires, de tensions importantes entre des caractéristiques jugées très problématiques et la reconnaissance de certaines qualités. Dans les cas les plus extrêmes, les jugements d'illisibilité vont au-delà du simple conseil de ne pas acheter le roman : certains témoignages évoquent un dégoût empêchant de terminer le livre et ayant conduit à le jeter littéralement la poubelle. C'est le cas par exemple de cette lectrice, qui affirme¹ :

Je me suis arrêtée à la page 120... J'avais tellement entendu parler de ce livre et je dois dire que je suis extrêmement déçue et dégoûtée... Le mec est totalement misogyne, et un vieux porc pervers. Ses descriptions sexuelles sont à vomir ! La façon dont il voit les gens et surtout les femmes est répugnante, et je ne parle même pas de son style narratif lorsqu'il parle scientifiquement qui est carrément impossible à comprendre si on y connaît rien en sciences. VRAIMENT À ÉVITER, d'ailleurs je vais jeter ce livre à la poubelle illico !

Ce sont d'abord les thématiques traitées par le roman qui choquent une partie du public, mais aussi la discontinuité des registres : le roman psychologique côtoyant la science-fiction, la pornographie et des réflexions historiques, économiques, sociologiques, philosophiques ou scientifiques. La vulgarité du texte est souvent dénoncée par les détracteurs de l'œuvre, comme cette lectrice qui affirme :

Ce n'est pas que je sois vite choquée, c'est juste que lire des pages de sexe dégueulasse n'est pas la manière d'occuper mes journées que je privilégie.

¹ La formulation originale a été respectée. Seuls les accents ont été rétablis dans certains cas pour faciliter l'intelligibilité des dicours.

J'ai souvent été proche de lâcher ce roman et pourtant à chaque fois, une réflexion d'une intelligence fulgurante m'en a toujours empêché.

Un autre lecteur critique aussi les passages pornographiques, mais également les digressions scientifiques jugée illisibles :

De toute manière mieux vaut sauter ces passages, car «si vous n'en touchez pas une» au départ en génie génétique, le livre ne vous sera d'aucun secours et si vous maîtrisez ces concepts, vous vous mettez à douter de l'interprétation qu'en donne Michel Houellebecq. Ce qui peut heurter à mon sens est l'apparition incongrue de termes tels que «bite», «couille»... dans des phrases où on attendrait plutôt des «phallus», «sexe» ou «testicules» alors que ces substantifs passeraient presque inaperçus dans un discours plus naturel.

Comme on pouvait s'y attendre, le style de Houellebecq est en revanche considéré comme un critère d'évaluation positif chez de nombreux lecteurs, même lorsque le contenu déplaît, à l'instar de ce commentaire qui affirme :

L'alchimie est relativement simple : la sexualité devient pornographique, les relations sociales deviennent mensonge, la morale devient provocation, le récit devient platitude. Ce serait bien une œuvre de pure autodestruction (bien compatible avec la personnalité de son auteur), s'il ne restait le style, ce liant de l'œuvre littéraire de Michel Houellebecq.

Même jugement positif chez un autre lecteur :

Un roman très bien écrit où la vie des héros pourtant banale devient vite attachante. Un pessimisme poussé, beaucoup de clichés lubriques, parfois ludiques. Quelques passages scientifiques complexes qui ne gâchent en rien la fluidité du roman mais qui permettent de dorner cette facette prétentieuse de Houellebecq.

Il est évident que la manière dont le public détermine la qualité du style diffère assez radicalement des critères valorisés par le monde académique. La lecture de ces commentaires constitue ainsi une leçon de relativisme pour le critique universitaire : le style n'est pas jugé en fonction de son originalité ou de ses innovations formelles, mais plutôt en fonction de son *efficacité*, du *ton* qu'il adopte (caustique, ironique, humoristique) ou du *rythme* qu'il imprime à la lecture (fluidité) :

Deux choses semblent ressortir des romans de Houellebecq : un style vraiment brillant, caustique, sobre et efficace d'une part, et d'autre part un

corpus théorique assez dur illustré par les histoires parallèles des deux demi-frères perdus dans la société qui a suivi mai 68, corpus théorique accordant donc une place importante au désir et à la frustration sexuelle, à la solitude, la fausseté des relations humaines et la compétition sociale, mélanges de thèmes d'inspiration plus ou moins nietzschéenne sur la morale (on pense en particulier à l'introduction et ses références au développement du christianisme). Même s'il est vrai que son analyse de la mutation morale de la société occidentale est intéressante à défaut d'être totalement novatrice, la violence avec laquelle Houellebecq la développe va lui faire occuper peut-être une place trop importante, au détriment du style et du plaisir qu'on peut tirer de l'esprit dont fait montre l'auteur. Ces affirmations, de plus en plus agressives et dérangeantes, prennent peu à peu toute la place. À trop se vautrer dans la fange, on finit par soulever le cœur.

Parmi les romans qui posent des problèmes de lisibilité, le cas des *Particules élémentaires* apparaît emblématique de jugements se situant essentiellement sur le plan éthique. Ainsi que l'a montré Liesbeth Korthals Altes (2014), le rejet moral des romans de Houellebecq implique la construction par le lecteur d'un *ethos*, c'est-à-dire d'une image de l'écrivain, qui est tenu pour responsable du contenu de son roman, sa *voix personnelle* se faisant entendre à travers le texte, en dépit du caractère fictionnel de l'œuvre. Si le texte est vulgaire, c'est que l'auteur est un « vieux porc pervers », s'il adopte un ton scientifique, c'est pour dorer sa « facette prétentieuse ». Les plus enthousiastes mettent en avant une lucidité et un courage dans la manière de représenter le monde tel qu'il est, sans fard et sans compromissions :

Je comprends qu'on haïsse Michel Houellebecq. Parce qu'il n'épargne personne. [...] Parce qu'il n'hésite pas à être hyper-naturaliste, à décrire avec une crudité effroyable, au besoin pornographique, les pensées, les direx et les faits de ses personnages qui sont parfaitement plausibles. Pourtant, quelle lucidité et quelle précision d'analyse dans sa vision de la société et des générations soixante-huitardes et suivantes !

Cet *ethos* se construit à partir du texte, mais aussi du contexte, de la « posture publique » de l'auteur et de ses interventions sur la scène médiatique. Ce positionnement apparaît motivé par l'ambition réaliste de l'écrivain, mais elle le condamne en même temps à assumer publiquement son point de vue sur le monde, qui peut apparaître biaisé par son identité d'homme blanc hétérosexuel, par ses névroses familiales et ses obsessions personnelles. En d'autres termes, le degré de lisibilité du texte apparaît indissociable d'une stratégie narrative et contextuelle débouchant, dans certains cas, sur une mise en accusation morale de l'écrivain,

rendant poreuses les frontières entre les discours de l'auteur et ceux tenus par les personnages de sa fiction.

QUAND L'ACTUALITÉ RATTRAPE LA FICTION ET LA MACHINE MÉDIATIQUE S'EMBALLÉ

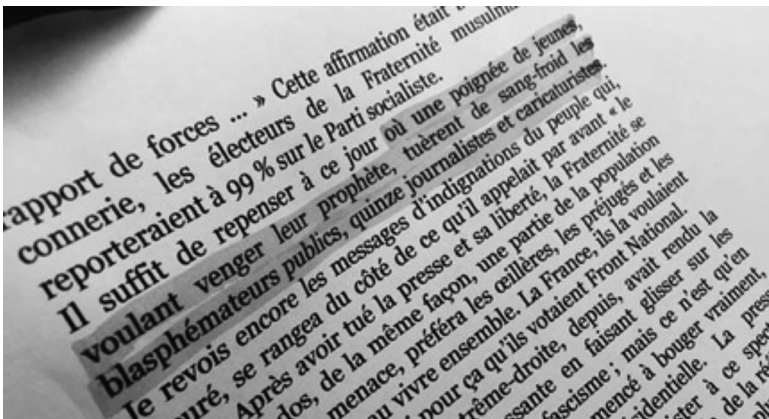
Si, lors de la parution des *Particules élémentaires*, la presse et les critiques hésitent encore sur le statut à donner à l'écrivain (simple provocateur, produit commercial ou auteur majeur capable de renouveler le paysage littéraire français), le Goncourt attribué en 2010, suite à la parution d'un roman beaucoup plus consensuel, *La Carte et le territoire*, semble avoir transformé la perception globale de l'œuvre. D'ailleurs, lorsque le roman suivant, *Soumission*, suscite une polémique et divise à nouveau les critiques, ces derniers, notamment dans la presse d'information, ne remettent généralement plus en cause le statut acquis par Houellebecq, mais dénoncent plutôt la dérive ou le « suicide littéraire¹ » d'un grand écrivain français. Ce roman nous servira ainsi d'exemple pour montrer l'évolution de la problématique de l'illisibilité et pour réfléchir sur les raisons complexes qui expliquent ce nouveau clivage dans les appréciations portées sur la fiction.

Deux grands facteurs nous semblent entrer en concurrence pour faire de *Soumission* une œuvre illisible d'une manière très différente des *Particules* et de leur mélange caractéristique de voix réelles et fictives. Ce mélange est bien sûr une constante chez Houellebecq et *Soumission* n'échappe pas à la règle, mais il revêt ici une dimension beaucoup plus historique et contextuelle. Le premier facteur majeur qui vient troubler la lecture du roman provient bien évidemment de l'attentat contre Charlie Hebdo du 7 janvier, le jour même de la sortie du roman en librairie. L'actualité brûlante et tragique dépasse la simple nouveauté littéraire. Le *Monde*² évoque un « télescopage », au sens où la réalité et la fiction se rencontrent de manière violente, dont l'effet sur la lecture est observable

¹ Voir par exemple l'article emblématique de Sylvain Bourmeau intitulé « Un suicide littéraire français » publié sur *Mediapart* le 2 janvier 2015, URL : <http://blogs.mediapart.fr/blog/sylvain-bourmeau/020115/un-suicide-litteraire-francais>. Ce titre renvoie également à l'intertexte *Un suicide français* d'Éric Zemmour, autre succès de librairie hautement polémique, mais dans le registre de l'essai, qui est souvent comparé au roman de Houellebecq à sa sortie.

² Raphaëlle Leyris, « Le frappant télescopage entre la sortie du livre de Houellebecq et l'attentat contre 'Charlie Hebdo' », *Le Monde*, 9 janvier 2015, URL : http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/01/09/le-frappant-telescopage-entre-la-sortie-du-livre-de-houellebecq-et-l-attentat-contre-charlie-hebdo_4552323_3260.html#meter_toaster.

à plusieurs niveaux. D'abord, l'événement politique diffère la lecture ou fait hésiter certains lecteurs à ouvrir le livre. On trouve en effet des commentaires sur *Amazon* du type : « Difficile, par ces temps de tragédie, où la réalité a rattrapé la fiction, de se plonger dans *Soumission*. Pour l'instant le roman reste sur le coin du bureau. Le cœur n'y est pas¹ ». Ensuite, ce chevauchement entraîne des perturbations dans le cours même de la lecture. Quand les fusillades dans le Paris romanesque font écho aux fusillades dans le Paris réel, c'est la capacité à se projeter dans un univers fictionnel qui est sérieusement ébranlée. Certains se sont d'ailleurs amusés à exacerber cet aspect en publiant une photo d'un faux extrait du roman faisant référence à une exécution de caricaturistes par « une poignée de jeunes, voulant venger leur prophète². »



De manière évidente, on observe une instrumentalisation politique du roman qui s'opère tous azimuts : il y a le concert des hommes et des femmes politiques qui disent qu'ils le liront (Fleur Pellerin³, François Hollande⁴),

¹ Claude Lorrain, « Perplexité », 13 janvier 2015, *Amazon*, URL : http://www.amazon.fr/review/R382TM032ARM0J/ref=cm_cr_rdp_perm.

² Lauren Provost, « Michel Houellebecq et Charlie Hebdo : un faux extrait de 'Soumission' circule », *HuffPost*, 8 janvier 2015, URL : http://www.huffingtonpost.fr/2015/01/08/soumission-houellebecq-charlie-hebdo-attentat-extrait-fake-faux_n_6435088.html#.

³ François Menia, « Oui... Fleur Pellerin va lire le prochain Houellebecq », *Le Figaro*, 16 décembre 2014, URL : <http://www.lefigaro.fr/livres/2014/12/16/03005-20141216ARTFIG00142-oui-fleur-pellerin-va-lire-le-prochain-houellebecq.php>.

⁴ « Édition Spéciale avec François Hollande », propos recueillis par Patrick Cohen, « Le 7/9 », *France Inter*, 5 janvier 2015, URL : <http://www.franceinter.fr/player/reecouter?play=1029899>.

celles et ceux qui essaient de le récupérer (Marine le Pen¹, Alain Soral²) ou qui le critiquent sans l'avoir lu (Manuel Valls³).

Le second facteur d'illisibilité brouillant la réception immédiate de *Soumission* est imputable au déferlement de commentaires qui précédèrent et accompagnèrent la parution du roman, dans un contexte médiatique déjà fortement saturé par le battage autour de l'essai d'Éric Zemmour, *Le Suicide français*. Rarement un roman aura fait l'objet d'autant d'annonces, de remarques et de critiques parallèlement à sa sortie. Vincent Guiader avait fait le calcul pour les *Particules* et recensait plus de « 150 critiques, commentaires, points de vue, entretiens, portraits, reportages [...] produits sur l'ouvrage de l'automne 1998 à l'hiver 1999, tant dans les journaux d'information générale que dans la presse littéraire ou culturelle spécialisée, auxquels vient s'ajouter une dizaine de relais dans des émissions télévisées » (2006 : 177). En ce qui concerne *Soumission*, le total pour le premier mois suivant la parution seulement s'élève à près du double (environ 300), sans compter les *tweets*. Cette prolifération est à la fois une chance et un obstacle pour l'analyse. La plupart des détails de l'histoire ayant été dévoilés dans la presse avant la parution, l'efficacité de l'intrigue en a été affectée pour un certain nombre de lecteurs qui n'ont pas pu échapper à un « épitexte » médiatique omniprésent. Le piratage du livre, dix jours avant sa sortie est, par ailleurs, révélateur d'un bouleversement dans les pratiques de lecture induit par la révolution numérique. Bien que le phénomène soit devenu courant pour l'industrie audio-visuelle, ce piratage constitue une première dans l'histoire de l'édition française : le livre était téléchargeable illégalement, dans une version électronique de médiocre qualité, plusieurs jours avant sa parution officielle⁴. Nous sommes loin de l'illisibilité expérimentale

¹ « Roms : Marine Le Pen dénonce le 'défaut d'humanité' du maire de Champlan », propos recueillis par Jean-François Achilli, « L'interview politique », *France Info*, 5 janvier 2015, URL : <http://www.franceinfo.fr/emission/l-interview-politique/2014-2015/roms-marine-le-pen-denonce-le-defaut-d-humanite-du-maire-de-champlan-05-01-2015-07-45>.

² « Soral répond ! », *ERTV*, 11 janvier 2015, URL : <http://www.egaliteetreconciliation.fr/Soral-repond-l-emission-speciale-Charlie-Hebdo-du-11-janvier-2015-en-acces-libre-30546.html>.

³ « Manuel Valls : "Ces individus étaient suivis mais il n'y a pas de risque zéro" », propos recueillis par Yves Calvi et Jean-Michel Apathie, « L'invité de RTL », *RTL*, 8 janvier 2015, URL : <http://www.rtl.fr/actu/politique/charlie-hebdo-manuel-valls-sur-rtl-ces-individus-etaient-suivis-mais-il-n-y-a-pas-de-risque-zero-suivez-notre-direct-7776137196>.

⁴ Notons au passage que la parution du dernier roman de Houellebecq, *Anéantir*, a été marquée par le même phénomène.

d'une certaine littérature numérique que l'on trouve sur Internet, mais, là aussi, l'interdit légal se double d'une illisibilité pratique, au sens premier d'une difficulté à déchiffrer ou à lire le texte, et les deux ne peuvent manquer de s'entrechoquer dans l'esprit du lecteur¹.

Une panoplie d'effets inhibants ou désinhibants pour la lecture se répartissent ainsi entre ces deux pôles d'attraction étroitement liés : le contexte médiatico-littéraire et, plus largement, le contexte politique et historique. Toutefois, il est impossible de parler de l'illisibilité de *Soumission* sans interroger également le texte dans sa matérialité. D'un point de vue strictement linguistique, grammatical, la transparence de l'écriture et sa « fluidité » semblent maximales, Houellebecq déclarant d'ailleurs avoir volontairement travaillé le « polissage » du texte :

La perte de contrôle c'est narratif en fait. Je veux dire ça va de pair avec une volonté de contrôle de plus en plus nette de l'écriture, c'est-à-dire je ne veux absolument pas qu'on voie comment les choses sont écrites, ça devient un peu obsessionnel, je cherche une fluidité enfin j'essaie de minimiser les effets, de ne pas faire d'effets, d'être très fluide, très aisé à lire².

Il semble que son but ait été atteint, puisque plusieurs commentaires d'internautes sur *Amazon* parlent d'une lecture « très agréable » ou « facile ». Certains commentaires évoquent cependant une forme d'illisibilité concernant, comme dans les *Particules*, les thèmes abordés par l'écrivain et notamment le thème, hautement sensible sur un plan politique, de l'islamisation de la société française. Certes, nous sommes loin des jugements d'illisibilité qui dénonçaient la violence, la misogynie ou la pornographie de certains romans antérieurs, mais quelques lecteurs avouent avoir été dépassés par certaines références à des débats intellectuels, s'être ennuyés ou avoir éprouvé des sentiments encore plus violents. C'est le cas par exemple du présentateur Ali Badou qui a déclaré sur *Canal +* que le roman lui avait « foutu la gerbe³ ».

¹ Certains passages dans la version EPUB sont pour le moins difficiles à décrypter : « mais un auteur c'est avant tout un être humain, présent dans ses livres, qu'il écrive très bien OU très mal en définitive importe peu, l'essentiel est qu'il écrive et qu'il soit, effectivement, présent dans MI livres (il est étrange qu'une condition si simple, •f1 apparence si peu discriminante, le soit en réalité (•Uement, et que ce fait évident, aisément observable, •Itéré si peu exploité par les philosophes de diverses. »

² « L'insoumission de Michel Houellebecq », propos recueillis par Augustin Trapanard, « Boomerang », *France Inter*, 7 janvier 2015, URL : <http://www.franceinter.fr/player/reecouter?play=1031201>.

³ « La Nouvelle Edition », *Canal +*, 5 janvier 2015, URL : http://www.huffingtonpost.fr/2015/01/06/ali-baddou-soumission-michel-houellebecq-livre-culture-video_n_6421476.html.

En revanche, si la responsabilité politique de l'écrivain est encore souvent évoquée, ce dernier semble avoir sensiblement infléchi sa posture publique. Dans différentes interviews¹, il affirme à plusieurs reprises sa conviction que la fiction est incapable d'infléchir la réalité et que les opinions soutenues par ses personnages sont autonomes. Cette posture relativement nouvelle souligne peut-être la prise de conscience par l'écrivain de la manière dont sa posture publique avait parasité, par le passé, la lecture de ses romans et leur degré de lisibilité. En mettant en sourdine ses propres opinions, Houellebecq espère probablement restituer aux énoncés fictionnels leur autonomie, les rendant du même coup moins scandaleux, puisqu'après tout, la réalité décrite n'est qu'une fable, une modélisation d'une réalité possible, une expérience de pensée.

De manière exemplaire, par leur forte exposition sur la scène publique, les romans de Houellebecq sont ainsi pris dans un tissu de discours et d'événements qui en compliquent la lecture et, à cette échelle, on peut se demander dans quelle mesure cette situation – somme toute assez inhabituelle dans un champ littéraire qui a beaucoup perdu de son rayonnement culturel et médiatique – nuit éventuellement au dialogue réputé silencieux, intime et très peu polémique, qui s'installe la plupart du temps entre la voix d'un auteur et le cerveau d'un lecteur, dialogue fragile que nos systèmes modernes de médiatisation bouleversent, voire mettent à rude épreuve.

QUELQUES HYPOTHÈSES SUR LES CONDITIONS DE LA LISIBILITÉ CONTEMPORAINE

Au terme de cette analyse, nous pouvons esquisser quelques hypothèses fragiles permettant de dégager, à partir du cas de Houellebecq, des critères présidant à la détermination de la lisibilité dans le champ littéraire contemporain.

Premièrement, la lisibilité d'une œuvre n'apparaît plus corrélée de manière univoque à son succès populaire, de même qu'une illisibilité relative ne permet plus de garantir sa valeur esthétique, car elle ne renvoie plus au degré d'autonomie de l'artiste au sein d'un champ de production restreint. En effet, d'une part, une œuvre très populaire peut être violemment rejetée par une partie importante des lecteurs et être considérée par certains d'entre eux comme totalement illisible ; d'autre part, les stratégies de renouvellement perpétuel et de provocation permanente étant devenues

¹ Notamment « Michel Houellebecq », propos recueillis par David Pujadas, « JT 20h », *France 2*, 6 janvier 2015, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Nx7OPRmpkmM>.

des attributs du capitalisme, ce qui était autrefois un critère de modernité (débouchant sur une restriction du public et une acquisition corrélative de capital symbolique) est placé aujourd'hui sous le soupçon de la stratégie publicitaire, de la *provocation intéressée*, sans que l'on puisse en déduire une valeur artistique, positive ou négative, pour le texte en question. Pour le dire autrement: la provocation est en même temps un impératif commercial *et* esthétique, elle peut donc indifféremment conduire à un jugement de lisibilité positif ou négatif, indépendamment de la valeur littéraire attribuée à l'œuvre.

Deuxièmement, la réception des romans de Houellebecq souligne que l'illisibilité dépend davantage du contexte et du contenu thématique que de la forme, même si certains commentaires mettent en cause le registre vulgaire ou scientifique, l'hétérogénéité des styles, ou la frontalité de la représentation du monde, qui n'est pas atténuée par une métaphore¹. La pornographie, de même que tout énoncé allant à l'encontre de la bien-pensance, est encore susceptible de provoquer des jugements très violents, non seulement de la part du public, mais également, ce qui est plus surprenant, des journalistes et des universitaires.

En ce qui concerne la pornographie, il est intéressant de noter que ce n'est pas la frontalité de la représentation sexuelle en tant que telle qui est jugée problématique, mais la manière dont elle est interprétée dans un contexte générique jugé inapproprié. À l'inverse, ainsi que le rappelle Dominique Maingueneau, frontalité et vulgarité constituent des critères minimaux de lisibilité pour le genre pornographique :

Des termes comme «cunnilingus», «fellation», «intromission»... supposent une position d'observateur neutre qui est difficilement compatible avec l'attitude d'un participant de scène pornographique. Il suffirait de remplacer des termes comme «con», «bite», «queue», «branler»... par des termes médicaux pour que s'évanouisse une bonne part des affects suscités par les textes pornographiques. (Maingueneau 2007 : 76)

Les lecteurs de Houellebecq ne jugent pas que le choix d'un tel registre puisse se justifier par la nécessité stylistique de produire un effet d'excitation. Dans un roman destiné au « grand public » (c'est-à-dire qui n'est pas rangé dans les rayons des librairies destinés aux « lecteurs avertis »), un tel lexique peut apparaître au contraire comme une provocation commerciale ou conduire certains lecteurs à mettre en cause la moralité de l'écrivain, car ils jugent cette représentation déprimante, réductrice et/ou sexiste.

¹ Sur ce point, voir Schuerewegen (2004).

Ainsi, pour les lecteurs de Houellebecq, le critère d'illisibilité le plus fréquemment mobilisé engage la responsabilité morale de l'auteur et les rapports qui peuvent être établis entre le texte et son environnement médiatique ou politique. Un tel décentrement de la pure textualité trahit une perte d'autonomie des productions fictionnelles et une importance accrue attribuée au contexte, notamment biographique. Les lecteurs sont ainsi devenus particulièrement attentifs aux liens qui existent entre le roman et des êtres ou des événements réels, même quand ces derniers sont aussi imprévisibles et accidentels qu'un attentat islamiste survenant simultanément à la parution du livre.

On pourrait croire que cette lecture morale n'est le fait que de lecteurs *ordinaires* – au sens dépréciatif du terme, c'est-à-dire des lecteurs manquant de recul, piégés par l'illusion référentielle. Mais en réalité, ce déplacement est également observable chez des lecteurs que l'on pourrait qualifier d'*extraordinaires* du fait de leur profession. Écrivains, journalistes, critiques et théoriciens de la littérature soulignent ainsi de manière croissante l'importance de l'ancrage de la littérature dans la vie, en montrant par exemple comment les oeuvres modèlent nos « manières d'être » (Macé 2011). La place qu'occupent aujourd'hui les genres de l'autobiographie, de l'autofiction et de la littérature de témoignage apparaît ainsi comme un symptôme de ce déplacement, car ces genres renforcent le lien entre les textes et le vécu de leurs auteurs.

Les écrivains contemporains qui se mettent en scène publiquement, ceux qui multiplient les allusions autobiographiques dans leurs romans, voire ceux qui, à l'instar de Houellebecq, ménagent une place considérable dans leur écriture aux digressions philosophiques, scientifiques ou techniques, légitiment ces pratiques de lecture qui se caractérisent par la prise au sérieux du contenu propositionnel des textes fictionnels. Certes, les écrivains se trouvent ainsi davantage impliqués, exposés, engagés, voire menacés dans leur autonomie, et ils créent aussi une nouvelle forme d'illisibilité fondée sur des critères de moralité ou de vérité¹, mais en retour, on peut leur reconnaître une pertinence politique ou sociale accrue, une capacité à saisir les enjeux du monde et à renouveler notre vision de la société, ce qui peut malgré tout contribuer à renforcer leur légitimité culturelle.

2016

¹ Il n'est pas rare que les lecteurs qui refusent de lire Houellebecq fondent leur jugement sur le constat que la réalité du monde n'est pas telle que l'auteur la décrit dans ses romans. À l'inverse, ses plus fervents admirateurs affirment se reconnaître dans la fiction.

6. COMMENT DÉBUSQUER LA VOIX D'UN AUTEUR DANS SA FICTION ?

La réponse dépend beaucoup de celui qui pose la question. Il ne faut jamais hésiter à mentir, à dire un peu n'importe quoi quand la question ne vous plaît pas¹.

UNE ŒUVRE POLYPHONIQUE ET AMBIGUË

Le moins que l'on puisse dire, c'est que la manière d'articuler un roman avec l'actualité politique n'est pas dépourvue d'ambiguïtés. La parution de *Soumission* incarne parfaitement les lectures contradictoires qui peuvent être faites d'une même œuvre. Ainsi a-t-on pu observer, d'un côté, le Premier ministre français affirmer que « la France ça n'est pas la soumission, la France ça n'est pas Michel Houellebecq, la France ça n'est pas l'intolérance, la haine, la peur, jouer sur les peurs en permanence² », alors que quelques jours plus tard, un journaliste allemand affirmait : « Qui voit en Houellebecq un auteur à scandale, qui ne cherche qu'à provoquer, devrait jeter hors de sa bibliothèque Sade, Rimbaud, Balzac ou Baudelaire [...]. Houellebecq est le *Charlie Hebdo* de la littérature européenne. Je suis Houellebecq³ ».

Par ces discours contrastés, on peut mesurer l'ambivalence des œuvres qui réclament une liberté d'expression absolue, tout en assumant par ailleurs tenir un discours sérieux sur le monde. Éric Fassin affirme ainsi

¹ Citation de Michel Houellebecq tirée d'un entretien avec Karl Zéro, reproduite sur le site du *Figaro*, URL : <http://evene.lefigaro.fr/citations/michel-houellebecq>.

² « Manuel Valls : “Ces individus étaient suivis mais il n'y a pas de risque zéro” », propos recueillis par Yves Calvi et Jean-Michel Apathie, « L'invité de RTL », *RTL*, 8 janvier 2015, URL : <http://www.rtl.fr/actu/politique/charlie-hebdo-manuel-valls-sur-rtl-ces-individus-etaient-suivis-mais-il-n-y-a-pas-de-risque-zero-suivez-notre-direct-7776137196>.

³ Citation tirée de Nathalie Versieux, « Michel Houellebecq triomphe en Allemagne », *Libération*, 20 janvier 2015, URL : http://www.liberation.fr/livres/2015/01/20/houellebecq-triomphe-en-allemande_1184578. Voir aussi : « Michel Houellebecq encensé en Allemagne », *Le Temps*, 20 janvier 2015. La critique en question a été publiée dans le quotidien de gauche *Tageszeitung*.

que Houellebecq revendique pour ses romans « tout à la fois l'efficacité et l'irresponsabilité sociales » :

D'une part, la littérature dit la vérité du monde : elle est la science de notre société. Mais d'autre part, on ne saurait lui demander des comptes, à moins d'être politiquement correct. Comment sceller ce pacte littéraire ambigu ? (Fassin 2009 : 267)

Ainsi, prendre au sérieux la prétention de la fiction à représenter une réalité humaine ou sociologique conduit presque inévitablement à affaiblir le partage des voix entre entités fictionnelles et réelles, ce qui amène Fassin à conclure que dans les romans de Houellebecq, « souvent, les personnages font écho au narrateur, et à l'auteur » (2009 : 255). Dans *Houellebecq économiste*, par exemple, Bernard Maris analyse les réflexions exposées dans les romans comme si l'auteur s'était exprimé en son nom propre, en adoptant le registre de l'essai. Il ne s'embarrasse donc pas de préciser qu'en tel endroit, c'est tel personnage qui affirme telle chose dans telles circonstances, et que, par conséquent, l'auteur ne partage pas nécessairement ce point de vue. Il est cependant difficile de critiquer la démarche de Maris, tant la vision économique qui se dégage de l'ensemble des romans de l'écrivain apparaît cohérente et suggère l'existence d'une réflexion de l'écrivain à peine métaphorisée par ses fictions.

Cet écrasement de la polyphonie romanesque que l'on peut observer dans certains passages ou à une certaine échelle d'analyse n'est cependant pas exempt d'ambiguïtés. Comme le suggère Bruno Viard, quand le lecteur a l'impression d'entendre la « voix » de Houellebecq, il ne sait pas nécessairement à quelle « facette » de l'écrivain il a affaire :

Le mystère Houellebecq, c'est qu'il existe deux Houellebecq, un méchant Houellebecq, le mieux connu du grand public, provocateur qui dépasse plus souvent qu'à son tour la limite du tolérable, qui profère des énormités d'un air de ne pas y toucher, qui choque par trop le respect dû aux gens. Et un gentil Houellebecq, qui parle d'amour et de bonté, qui prend la défense des enfants délaissés, des filles moches et des vieillards abandonnés. Lire Houellebecq, c'est écouter ces deux voix narratives si opposées, au lieu de n'écouter que celle qu'on préfère, et tenter d'interpréter une contradiction aussi patente et aussi dérangement. (Viard 2013 : 12-13)

D'autres chercheurs, dans le sillage de Bakhtine, soulignent par ailleurs l'importance de tenir compte d'une polyphonie plus fondamentale, qui ne tient pas seulement à la dualité de l'auteur, mais aussi à celle

de l'énonciation romanesque. Ainsi, Samuel Estier se demande si cette pluralité de voix ne vient pas simplement :

de la confusion entre un Houellebecq qui serait philosophe et le Houellebecq romancier, à savoir que le roman comme genre, au sens où l'entend Bakhtine, entretient un rapport aux idées différent de celui de l'essai. «La démarche polyphonique est incompatible avec un monologisme de type habituel» (Bakhtine 1970 : 25), écrivait Bakhtine pour marquer la singularité du roman quant à la portée des idées qui y sont défendues et contestées par une pluralité de voix. (Estier 2013 : § 17)

Liesbeth Korthals Altes, dans sa lecture des *Particules élémentaires*, conclut son analyse de cet «étrange roman à thèse» dans le même sens :

Ce roman possède certes des traits du roman à thèse, notamment le fort appel à l'adhésion du lecteur. Mais il n'en présente guère l'univocité : parodie, incongruité et humour minent pour le lecteur sensible à ces signaux, toute cristallisation en une doctrine. Ils invitent au contraire à une connivence avec l'auteur, même si la position affective et idéologique de celui-ci reste finalement insaisissable, oscillant entre des registres incompatibles – ironique, grotesque et désespéré. (Korthals Altes 2004 : 43)

Reste que Houellebecq, en flirtant parfois avec le registre de l'auto-fiction, mais aussi en reprenant à son compte, parfois littéralement, certains propos tenus par ses personnages¹, a lui-même contribué à rendre poreuses les frontières qui devraient séparer ses opinions de celles des êtres qu'il met en scène dans ses fictions, au risque de renforcer l'écrasement de la polyphonie.

Les personnages se trouvent ainsi écartelés entre leur fonction de porte-parole de l'écrivain et leur valeur proprement mimétique, qui consiste à produire l'illusion qu'il s'agit de personnes ayant une existence autonome et possédant leur propre voix. Mais Vincent Jouve a montré que cette dualité correspond surtout à deux attitudes de lecture : le *lectant* appréhende «le personnage comme un instrument entrant dans un double projet narratif et sémantique» alors que le *lisant* le considère plutôt comme une «personne évoluant dans un monde dont lui-même participe,

¹ Le cas le plus emblématique reste l'affirmation, dans un entretien publié en 2001 dans le magazine *Lire*, que «la religion la plus con, c'est quand même l'Islam». Jérôme Meizoz souligne que ces propos semblent reprendre les paroles d'un personnage de *Plateforme*, à la différence près que, dans la fiction, Aïcha qualifie avec cet adjectif «des personnes, alors que Houellebecq désigne une religion : la critique porte sur une idée, et n'est pas judiciaire du même jugement» (Meizoz 2004 : 197).

le temps de la lecture» (Jouve 1992 : 110). On constate ainsi l'existence de tensions entre différents lecteurs, ou du moins entre différentes attitudes interprétatives, mais aussi entre certains lecteurs et la position défendue par l'écrivain.

Ces tensions gravitent autour de la question de savoir où se situe l'auteur, de quelle manière il habite sa fiction, comment sa *voix* se fait entendre *derrière* ou *à travers* celle de ses personnages, entre ironie et discours délégué, entre polyphonie et symphonie. Il faut prendre ici le mot «voix» dans son sens éthique, à l'instar de Mieke Bal qui souligne que «pour rendre compte que le récit ne vient pas de nulle part et que quelqu'un en est responsable, le concept [de voix] paraît indispensable» (Bal 2001 : 9). Certes, il y a des auteurs qui jouent la carte du retrait le plus radical possible, tant publiquement que dans la scénographie de leurs romans. Mais pour les autres, en particulier pour Houellebecq, la situation est beaucoup plus délicate. Pour l'auteur impliqué, il y a alors deux façons de se disculper : nier le statut performatif des actes de langage fictionnels ou prétendre n'être que le transcripteur d'une réalité objective qui le dépasse. Sur le premier plan, qui s'appuie sur la spécificité de la fiction comme texte à visée esthétique, Houellebecq a affirmé dans un entretien avec Pujadas, qu'il ne connaît pas «d'exemples où un roman aurait changé le cours de l'histoire. C'est autre chose qui change le cours de l'histoire. C'est des essais, le *Manifeste du parti communiste*, des choses comme ça, mais pas des romans¹».

Sur le second plan, Houellebecq a aussi soutenu que la vision du monde que l'on trouve dans ses romans n'est qu'un compte-rendu objectif de la réalité, et que s'il s'inspire de sa propre vie, ce n'est que pour dégager une réalité qui transcende le cas individuel. Le point essentiel n'est plus, dès lors, de maintenir une distinction entre les opinions des personnages et celles de l'auteur, mais de soutenir que ces discours incarnent et exemplifient une réalité sociale qui les englobe ou une vérité humaine qui les traverse. C'est ce qu'il affirme avec force dans son essai épistolaire *Ennemis publics*, rédigé peu après la publication de la biographie non autorisée de Demonpion :

Il y a depuis l'origine quelque chose, dans ma littérature, qui a partie liée avec la honte. Je m'attendais à vrai dire, en publiant mes premiers livres, à susciter sur ma personne une certaine honte [...]. Ce qui m'attendait au contraire, la merveilleuse surprise, c'est que des lecteurs sont venus à moi

¹ Entretien avec David Pujadas, France 2, 6 janvier 2015, Un extrait plus long de cet entretien est reproduit dans le chapitre 8.

pour me dire : « Mais non, ce que vous décrivez ce sont des choses humaines, certaines humaines en général, d'autres spécifiques à l'être humain des sociétés humaines occidentales contemporaines... Nous vous sommes reconnaissants, au contraire, d'avoir eu le courage de dévoiler ces choses, d'avoir pris sur vous cette part de honte... » (Houellebecq & Levy 2008 : 241)

L'argument est donc le suivant : prendre la fiction au sérieux ne conduit pas nécessairement à entendre la voix de l'écrivain *en tant qu'individu*, car ce dernier est capable de se faire le porte-voix d'une génération ou d'une époque, de s'élever en adoptant le point de vue impersonnel du sociologue ou celui, intemporel, du philosophe. L'auteur se fait donc entendre, mais il s'affranchit de sa biographie. Ce qu'il puise dans sa vie pour construire ses personnages ne lui appartient pas en propre, les éléments pertinents pour ses romans étant ceux qu'il juge exemplaires d'un type sociologique, d'une génération ou de l'humanité.

Cette dissociation explique la manière dont l'auteur des *Particules élémentaires* s'incarne à la fois dans les personnages de Michel, témoin neutre d'un monde dans lequel il ne s'engage pas, et dans celui de Bruno, personnage qualifié de « représentatif de son époque » (Houellebecq [1998] 2007¹ : 63), d'« élément passif du déploiement d'un mouvement historique » ([1998] 2007 : 178). Bruno, tout comme Houellebecq, est un être dont les « champs de forces » qui structurent sa « conscience et ses désirs » appartiennent « à l'ensemble de sa génération » ([1998] 2007 : 178). Mais Houellebecq en tant qu'écrivain se juge également capable, à l'instar de Michel, de percevoir ces champs de forces et de les transposer dans ses romans, aussi objectivement que possible. C'est ainsi qu'il serait à la fois légitime d'entendre l'auteur et illégitime de s'en tenir à cet ancrage individuel, qui ne rendrait pas justice aux ambitions du romancier. Selon Pierre Jourde :

Un personnage n'est pas son auteur, mais une figure possible de sa personnalité, une potentialité qu'il a plus ou moins développée dans la réalité. « Ce qu'on pourrait être et qu'on n'est pas », dit justement Houellebecq dans *Lire*. En faisant le portrait de Bruno, ou de Michel dans *Plateforme*, à la fois assumés et refusés, Houellebecq met en jeu le raciste en lui. Au lieu de montrer un méchant raciste, il laisse s'exprimer, prendre corps une part malsaine de lui-même. Il la met en jeu, ce qui signifie qu'il la met en question, qu'il la soumet à l'analyse. Il fait son travail de romancier. (Jourde 2002 : 274)

¹ La pagination se réfère à l'édition de poche « J'ai lu », imprimée en 2007.

Reste que Houellebecq reconnaît, sur ce point, que le combat est « acharné » et que certains lecteurs continuent de réduire ses romans à un témoignage individuel, ce qui les conduit à demander à l'écrivain d'assumer la responsabilité de ses discours, car rien, au fond, ne garantit que cette histoire soit véritablement exemplaire et que la vision du monde véhiculée par le livre soit objective. Répondre à cette question dépend non seulement de la « perspicacité » du lecteur, qui le conduit à entendre les nuances d'un discours dans lequel les voix de l'auteur et celles des personnages peuvent être en consonance ou, au contraire, entrer en dissonance, mais cela met également en jeu les valeurs idéologiques et la vision du monde de l'interprète, qui doit encore décider s'il accepte de partager les « points de vue sur le monde » de cet « hybride intentionnel » (Bakhtine 1978 : 177) auquel il est confronté, et donc juger si ce dernier incarne une vérité qui le transcende et que le lecteur serait prêt à faire sienne.

DÉTERMINER LA RESPONSABILITÉ DE L'AUTEUR

Dans cette partie, je vais tenter d'éclairer le fonctionnement discursif de quelques passages représentatifs des provocations que l'on trouve dans *Les Particules élémentaires*, de manière à éclairer le type de postures interprétatives qu'ils sont susceptibles d'engendrer¹. En première approximation, on peut poser l'hypothèse que les passages qui s'écartent ostensiblement d'une idéologie « bien-pensante » placent le lecteur face à une alternative : soit les assertions sont prises au sérieux – auquel cas l'auteur sera tenu responsable des opinions exposées par le texte – soit elles sont considérées comme ironiques ou humoristiques. Dans le cas où l'auteur serait pris au sérieux, la question sera alors de savoir si la provocation permet de dévoiler une vérité générale, ou si elle doit être réduite à une singularité biographique, qui permettrait de mettre en cause l'écrivain.

Le commentaire des *Particules élémentaires* fourni par Jose Domingues de Almeida apparaît comme un cas exemplaire de la première option. Selon lui, le fréquent recours à ce qu'il désigne comme un « commentaire

¹ Je ne me poserai pas directement la question de savoir si la provocation est un simple artifice commercial ou si elle remplit une finalité esthétique. Sur ces questions, Jean-François Patricola dans *Houellebecq ou la provocation permanente* (2005) considère qu'il s'agit d'une stratégie commerciale de l'écrivain, alors qu'Éric Fassin (2009 : 268) insiste plutôt sur le lien entre provocation et littérarité en soulignant le rôle joué par la figure de Sollers dans le dispositif des *Particules élémentaires*.

*épiphraistique*¹ » (2007 : 187) ferait entendre « la voix abjecte et surnoise de l'auteur » (2007 : 187). Le choix des adjectifs marque d'emblée le refus du lecteur de partager cette vision du monde. Almeida précise que dans le roman, la « femme libérée » ferait l'objet « de virulentes attaques misogynes » (2007 : 187) et le pamphlet raciste de Bruno permettrait à l'écrivain « de le signer sans signature explicite » (2007 : 188). Almeida ajoute enfin que le « narrateur/auteur/personnage » décrit les homosexuels « selon les attentes et les préjugés de l'écrivain » (2007 : 188). Derrière ces opinions, Almeida reconnaît par ailleurs que l'écrivain défend sérieusement une thèse : « c'est surtout le procès de la liberté des mœurs, acquis majeur du Mai 68 français, [...] qui est imputé à l'outrageant Houellebecq » (Almeida 2007 : 182). Mais si le roman met en scène, sur un plan sociologique et historique, la « crise du mâle » dans la société contemporaine, Almeida précise, par un jeu de parenthèses, que ce sujet générique, étendard d'une génération, dissimule finalement un sujet beaucoup plus singulier :

Ce mâle (ou cet écrivain) aura tendance à traiter les femmes soi-disant libérées de toutes sortes d'attributs péjoratifs ou assassins. Puisqu'« on assiste en fait au retournement de certaines théories féministes extrêmes » (Lindenberg, 2002 : 24), ce mâle dominant (écrivain et homme frustré) n'hésitera pas à réduire la femme à la condition animale de la femelle au sein du troupeau. (Almeida 2007 : 182)

Almeida, conclut néanmoins son analyse par un constat ambivalent :

Notre aperçu du discours tenu par l'auteur et les personnages de *Les particules élémentaires* fait apparaître des apories de la société française contemporaine, et à la capacité de confondre le lecteur. Ce lecteur s'est montré plutôt séduit par l'insolence des romans houellebecquiens, mais sans trop savoir s'il est invité, en clin d'œil, à endosser les propos qui y sont émis dans l'épiphrase et le poncif. (Almeida 2007 : 188)

Adoptant une perspective très platonicienne, cette lecture souligne donc le pouvoir manipulateur de la fiction, sa « capacité à confondre le lecteur », en faisant de chaque discours assumé par un personnage fictif,

¹ Bien qu'il ne définisse pas exactement ce qu'il entend par « commentaire *épiphraistique* », l'analyse fait ressortir des passages dans lesquels une voix impersonnelle adopte un ton « documentaire » ou « entomologique » (Almeida 2007 : 187). Le Littré définit l'épiphrase comme une figure de style « par laquelle on ajoute, à une phrase qui semblait finie, un ou plusieurs membres pour développer des idées accessoires ». Je suppose que l'on pourrait aussi rattacher cette figure au registre aphoristique.

un levier argumentatif dans une communication biaisée, parce que le sujet parlant avancerait masqué.

Pour essayer d'aller un peu plus loin que ces commentaires qui écrasent la polyphonie et illustrent surtout un rejet de principe face aux valeurs idéologiques véhiculées par le roman, il conviendrait de commencer l'analyse rhétorique de ce discours par une observation minutieuse de la manière dont l'auteur construit la scène énonciative des passages les plus provocateurs de son roman. Il s'agira en particulier de scruter la manière dont Houellebecq tente d'atténuer la portée de certains propos, alors que, dans d'autres cas, il apparaît plus enclin à assumer le point de vue de tel ou tel personnage. Commençons par citer *in extenso* trois passages caractéristiques de ces provocations qui mettent en cause des opinions respectivement racistes, homophobes et antiféministes :

[1] Quoi qu'il en soit, dans les douches du Gymnase Club, j'ai pris conscience que j'avais une toute petite bite. J'ai vérifié chez moi : 12 centimètres, peut-être 13 ou 14 en tirant au maximum le centimètre pliant vers la racine de la bite. J'avais découvert une nouvelle source de souffrance ; et là il n'y avait rien à faire, c'était un handicap radical, définitif. C'est à partir de ce moment que j'ai commencé à haïr les nègres. Enfin il n'y en avait pas beaucoup au lycée, la plupart étaient au lycée technique Pierre-de-Coubertin, là même où l'illustre DeFrance faisait du striptease philosophique et de la lèche pro-jeunes. Il y en avait juste un dans mes classes, en première A, un grand costaud qui se faisait appeler Ben. Il était toujours avec une casquette et des Nike, je suis sûr qu'il avait une bite énorme. Évidemment, toutes les filles étaient à genoux devant ce babouin ; et moi qui essayais de leur faire étudier Mallarmé, ça n'avait aucun sens. C'est comme ça que devait finir la civilisation occidentale, me disais-je avec amertume, se prosterner à nouveau devant les grosses bites, tel le babouin *hamadryas*. (Houellebecq [1998] 2007 : 191-192)

[2] Il s'installe à l'écart et n'engage la conversation avec personne ; en mastiquant ses céréales vitaminées il songeait au vampirisme de la quête sexuelle, à son aspect faustien. C'est tout à fait faussement, pensait par exemple Bruno, qu'on parle d'homosexuels. Lui-même n'avait jamais, ou pratiquement jamais, rencontré d'homosexuels ; par contre, il connaissait de nombreux *pédérastes*. Certains pédérastes – heureusement peu nombreux – préfèrent les petits garçons ; ceux-là finissent en prison, avec des peines de sûreté incompressibles, et on n'en parle plus. La plupart des pédérastes, cependant, préfèrent les jeunes gens entre quinze et vingt-cinq ans ; au-delà il n'y a plus, pour eux que de vieux culs flapis. Observez deux vieilles pédales entre elles, aimait à dire Bruno, observez-les avec attention : parfois il y a une sympathie, voire une affection mutuelle ; mais est-ce qu'elles se désirent ? en aucun cas. Dès qu'un petit cul rond de

quinze – vingt-cinq ans vient à passer, elles se déchirent comme deux vieilles panthères sur le retour, elles se déchirent pour posséder ce petit cul rond ; voilà ce que pensait Bruno.

Comme en bien d'autres cas, les prétendus homosexuels avaient joué un rôle de modèle pour le reste de la société, pensait encore Bruno. Lui-même, par exemple, avait quarante-deux ans ; désirait-il pour autant les femmes de son âge ? En aucune façon. Par contre, pour une petite chatte enrobée dans une minijupe, il se sentait encore prêt à aller jusqu'au bout du monde. Enfin du moins jusqu'à Bangkok. Treize heures de vol tout de même. (Houellebecq [1998] 2007 : 105-106)

[3] J'ai jamais pu encadrer les féministes... reprit Christiane alors qu'ils étaient à mi-pente. Ces salopes n'arrêtaient pas de parler de vaisselle et de partage des tâches ; elles étaient littéralement obsédées par la vaisselle. Parfois elles prononçaient quelques mots sur la cuisine ou les aspirateurs ; mais leur grand sujet de conversation, c'était la vaisselle. En quelques années, elles réussissaient à transformer les mecs de leur entourage en névrosés impuissants et grincheux. À partir de ce moment – c'était absolument systématique – elles commençaient à éprouver la nostalgie de la virilité. Au bout du compte, elles plaquaient leurs mecs pour se faire sauter par des machos latins à la con. J'ai toujours été frappée par l'attirance des intellectuelles pour les voyous, les brutes ou les cons. Bref, elles s'en tapaient deux ou trois, parfois plus pour les très baisables, puis elles se faisaient faire un gosse et se mettaient à préparer des confitures maison avec les fiches cuisines Marie Claire. J'ai vu le même scénario se reproduire, des dizaines de fois. (Houellebecq [1998] 2007 : 182-183)

Sur un plan lexical, ce qui frappe d'emblée dans ces trois extraits, c'est la vulgarité du registre (« bite », « con », « baisable », etc.) ainsi que l'usage de termes possédant des connotations problématiques (« nègres », « pédales », « salopes »). Par ailleurs, l'un des extraits est tiré d'un monologue de Christiane, alors que les deux autres sont pris en charge énonciativement par le personnage de Bruno, qui concentre dans le roman les passages les plus vulgaires¹. Les provocations « lexicales » sont ainsi, en quelque sorte, déléguées à des personnages, qui exemplifient l'état de la société occidentale à la fin du XX^e siècle, comme l'explique Jourde :

Tous les propos ouvertement racistes ou antimusulmans sont généralement tenus par des personnages secondaires ou, dans *Les Particules élémentaires*, par le demi-frère de Michel, Bruno. [...] Dans l'hypothèse idéale, Houellebecq nous montrerait comment un individu peut devenir

¹ À l'inverse, son frère Michel, ou le narrateur impersonnel qui prend en charge le récit cadre, apparaissent beaucoup plus proches du point de vue de l'auteur et adoptent un registre généralement neutre, détaché, voire scientifique.

raciste, comment ce racisme peut prendre naissance dans ses problèmes sexuels, son malheur, sa frustration afin de mieux condamner ce processus. (Jourde 2002 : 273)

Les extraits [2] et [3] possèdent en outre des caractéristiques qui les distinguent assez nettement de l'extrait [1], car certaines phrases se rattachent peu ou prou au registre du discours de vérité générale, en particulier les assertions suivantes :

Extrait du texte [2] : « Certains pédérastes – heureusement peu nombreux – préfèrent les petits garçons ; ceux-là finissent en prison, avec des peines de sûreté incompressibles, et on n'en parle plus. La plupart des pédérastes, cependant, préfèrent les jeunes gens entre quinze et vingt-cinq ans ; au-delà il n'y a plus, pour eux que de vieux culs flapis. » ;

Extrait du texte [3] : « En quelques années, elles réussissaient à transformer les mecs de leur entourage en névrosés impuissants et grincheux. À partir de ce moment – c'était absolument systématique – elles commençaient à éprouver la nostalgie de la virilité. ».

Le premier extrait se caractérise par l'usage du présent gnomique et désigne, à travers deux sous-catégories, la totalité supposée d'un groupe social, alors que le second insiste sur le caractère invariant de la trajectoire de vie des féministes, qui est racontée sur le mode de l'imparfait à valeur itérative. Par définition, ces énoncés sont détachables de leur contexte et les assertions apparaissent dès lors transférables à un nombre indéfini de situations ou d'existants, dans et hors de la fiction. Pour Vladimir Doležel :

La sémantique de ces digressions est déterminée par le fait qu'elles prétendent être valides dans le monde réel ; par conséquent, elles sont sujettes aux conditions de vérité propres aux textes factuels. Le lecteur ou l'interprète (qui ressent habituellement que ces digressions expriment les opinions propres à l'auteur) a le droit de demander si elles sont vraies ou fausses dans le monde réel. (Doležel 1998 : 27)

On constate donc que de tels passages, même s'ils ne mettent pas directement en cause Houellebecq, nourrissent le soupçon que ces digressions pourraient refléter les opinions de l'écrivain. En revanche, on ne trouve rien de tel dans l'extrait [1], le seul article défini à valeur générique étant placé en position d'objet, évitant ainsi qu'un prédicat ne lui soit associé : « j'ai commencé à haïr les nègres » est équivalent à « j'ai jamais pu encadrer les féministes », mais contrairement à [2], cette assertion n'est pas suivie d'énoncés explicatifs du type « ils étaient... ».

L'explication implique au contraire un motif purement personnel, lié à la taille du phallus de l'énonciateur. Certes, la conclusion de [1] semble relever de l'aphorisme (« C'est comme ça que devait finir la civilisation occidentale, me disais-je avec amertume, se prosterner à nouveau devant les grosses bites, tel le babouin *hamadryas* »), mais dans ce cas, la condamnation ne concerne pas les Noirs, mais l'ensemble de la civilisation occidentale, comparée à une société de babouins. Il me semble que ce premier extrait a donc théoriquement un statut beaucoup moins problématique que les deux autres, dans la mesure où il apparaît difficile de l'associer à une opinion de l'écrivain sur un groupe ethnique. Ou plus exactement, s'il y a généralisation possible, elle concerne plutôt le cas pathologique que représente Bruno, et non l'objet de sa haine, qui n'est motivée que par une cause indirecte liée à sa frustration.

Du point de vue de l'*ethos* des trois personnages qui énoncent ces discours, on peut également remarquer de profondes différences entre les extraits [1] et [3]. Il faut prendre ici le terme *ethos* dans son sens rhétorique classique : il ne s'agit pas de l'image de l'auteur projetée par la fiction, mais bien de l'image de l'énonciateur qui se sert de son autorité pour convaincre un auditoire. Là où Bruno apparaît comme un personnage symptomatique, dont la déchéance morale met à nu la frustration et l'égoïsme qui caractérise sa génération, Christiane est au contraire un personnage généreux, connoté positivement tout au long du roman, dont le destin tragique la place plutôt dans un rôle de victime de la société (elle est d'ailleurs la victime directe de l'égoïsme de Bruno, qui se montre incapable de la soutenir suite à un accident qui la rend invalide). On peut donc la considérer comme un énonciateur idéologiquement plus fiable que Bruno, alors même que son identité la situe à une plus grande distance « biographique » de l'écrivain.

Par ailleurs, la déclaration raciste de Bruno est complètement décrédibilisée par ce qui la fonde. Bruno n'a pas été victime de violences raciales, il ne manifeste pas davantage de connaissances particulières concernant le groupe ethnique auquel il s'attaque, il est simplement jaloux d'un attribut qu'il ne possède pas¹. Si le racisme est présenté par l'auteur, et par Bruno lui-même, comme la conséquence d'une frustration sexuelle, on voit mal comment on pourrait prendre au sérieux tout argument qui serait tenu à l'encontre des Noirs sur cette base. À l'inverse, ce n'est pas un hasard si

¹ Évidemment, le fait d'attribuer à tous les Noirs un phallus imposant relève du stéréotype raciste que le roman n'invite pas à déconstruire, car il le considère comme un présupposé.

le pamphlet antiféministe, qui rejoint l'un des thèmes centraux du roman, est énoncé par une femme qui, de surcroît, souligne à plusieurs reprises que son discours est étayé par une expérience concrète et répétée : « j'ai toujours été frappée » ; « c'était absolument systématique » ; « J'ai vu le même scénario se reproduire, des dizaines de fois ». Sur ce point, il est évident que l'antiféminisme de l'auteur apparaît à travers le choix d'une énonciatrice présentée comme digne de confiance¹, alors que l'on ne peut pas conclure grand-chose des propos tenus par Bruno.

Sur le plan de la prise en charge énonciative, on peut aussi constater que les passages [1] et [3] sont des monologues en style direct enchâssés dans le récit principal, alors que le texte [2] recourt au discours indirect introduit, qui se réfère aux pensées ou propos de Bruno. Dans ce cas, qui est le plus complexe du point de vue énonciatif, il y a un risque plus important que le lecteur s'interroge sur la source de l'énoncé, car la voix impersonnelle du narrateur risque d'être confondue avec celle de l'écrivain. Houellebecq a ainsi tout intérêt à souligner la distance qui existe entre la voix de Bruno et celle du narrateur. Ce qui conduit à un sur-marquage du débrayage énonciatif, qui neutralise une interprétation susceptible d'écraser la polyphonie : « il songeait » ; « pensait par exemple Bruno » ; « aimait à dire Bruno » ; « voilà ce que pensait Bruno » ; « pensait encore Bruno ». Cette prise en charge du point de vue représenté, qui semble excessive pour un passage aussi court, trahit le besoin de l'auteur de prendre ses distances par rapport à des assertions qu'il ne pourrait pas tenir sérieusement, notamment l'affirmation, particulièrement choquante, que tous les homosexuels seraient en réalité des pédérastes.

Mais au-delà de cette provocation, qui repose sur un cliché homophobe, la thèse sur laquelle débouche le raisonnement de Bruno, à savoir que les homosexuels joueraient « un rôle de modèle pour le reste de la société » en préfigurant l'idéologie du « jeunisme », pourrait certainement être soutenue sérieusement par l'auteur. Selon Éric Fassin, dans ce roman, l'homosexualité :

apparaît essentiellement comme la pointe avancée de la consommation hédoniste : l'auteur l'évoque surtout pour son rôle moteur dans la double valorisation de la taille du pénis (PÉ : 238) et de la jeunesse des corps (PÉ : 131) – deux thèses obsédantes chez Houellebecq. (Fassin 2009 : 258-259)

¹ De manière similaire, ainsi que le note Jérôme Meizoz, les critiques contre l'Islam dans *Plateforme* émanent de locuteurs appartenant au monde musulman mais qui en ont rejeté ses principes religieux : « énoncée fictivement de l'intérieur, la critique gagne en légitimité » (2004 : 193).

En cela, un lecteur averti devrait être capable de faire la part des choses entre une provocation gratuite, qui bascule rapidement dans le registre du grotesque – notamment lorsque Bruno décrit «deux vieilles pédales [qui] se déchirent comme deux vieilles panthères sur le retour [pour] posséder ce petit cul rond» – et un discours sérieux qui se rattache à la thèse principale développée par Houellebecq : la société occidentale post-soixante-huitarde soumet les relations amoureuses aux mêmes règles régissant l'économie de marché, la jeunesse et les capacités de séduction étant devenues des critères de distinction augmentant le capital symbolique dans une compétition sexuelle généralisée.

Face à une telle analyse, est-il encore nécessaire de s'interroger sur l'éventuelle homophobie de Houellebecq et de faire son procès moral en se fondant sur les discours attribués à Bruno ? Si tel était le cas, alors il faudrait commencer par comparer ce passage avec d'autres opinions exprimées par d'autres personnages ou par l'auteur lui-même. Toutes ces voix parlent-elles à l'unisson ? Si l'on se prête à une telle étude, même à l'échelle de ce seul roman, on constate rapidement que les représentations de l'homosexualité sont plus diverses que le point de vue provocateur exprimé par Bruno. Sans quitter le cliché, le personnage de Michel entrevoit par exemple l'homosexualité comme une vie possible, marquée par une solidarité et un engagement qui lui font défaut :

De son côté Michel vivait dans un monde précis, historiquement faible, mais cependant rythmé par certaines cérémonies commerciales – le tournoi de Roland-Garros, Noël, le 31 décembre, le rendez-vous bisannuel des catalogues 3 Suisses. Homosexuel, il aurait pu prendre part au Sidathlon, ou à la Gay Pride. Libertin, il se serait enthousiasmé pour le Salon de l'érotisme. Plus sportif, il vivrait à cette même minute une étape pyrénéenne du tour de France. (Houellebecq [1998] 2007 : 122)

Le personnage de Desplechin évoque quant à lui un homosexuel victime de l'idéologie conservatrice : «J'ai perdu de vue Philippe après le bac, mais j'ai appris qu'il s'était suicidé quelques années plus tard. Enfin, je ne pense pas que ce soit lié : être à la fois homosexuel, catholique intégriste et royaliste, ça ne doit quand même pas être un mélange très simple» (Houellebecq [1998] 2007 : 271). Il n'est pas facile, par ailleurs, de débusquer des propos concernant l'homosexualité dans les prises de parole publiques de l'auteur, sauf à prendre en compte son goût affiché pour les scènes pornographiques mettant en scène des lesbiennes. Bref, si le recyclage de stéréotypes fait partie de son dispositif romanesque, la provocation ne dépasse guère la plaisanterie graveleuse, bien que le

discours de Bruno sur les homosexuels serve indirectement une argumentation beaucoup plus sérieuse sur l'état de la société.

On peut également chercher à déceler les opinions de l'auteur en ce qui concerne le racisme et le féminisme en prolongeant l'analyse textuelle par une étude faisant intervenir non seulement le cotexte, mais également l'intertextualité, qui inclut les autres romans de Houellebecq – recherche de thématiques récurrentes imputables à l'auteur – ainsi que ses prises de parole dans l'espace public. Certes, lorsque Sollers commente le pamphlet raciste de Bruno, il est question du désir de « redevenir des animaux, des animaux dotés d'une grosse bite et d'un tout petit cerveau reptilien, annexe à leur bite » (Houellebecq [1998] 2007 : 195), ce qui pourrait passer pour un stéréotype raciste s'il s'appliquait exclusivement aux personnes d'origine africaine. Mais là encore, le ton humoristique du passage – réaction de Sollers : « Vous êtes authentiquement raciste, ça se sent, ça vous porte, c'est bien. Boum, boum ! » (Houellebecq [1998] 2007 : 195) – et le caractère non fiable du personnage qui rédige ce pamphlet, font que l'ironie de l'auteur se fait entendre de manière assez évidente. D'ailleurs, c'est l'ensemble des personnages qui sont abordés sous l'angle de leur animalité, Michel et Annabelle étant par exemple décrits à de nombreuses reprises comme des mammifères soumis aux lois de la nature.

Par ailleurs, on ne trouve pas, à ma connaissance, de propos ouvertement racistes dans les déclarations publiques de Houellebecq, à part cette prise de parole, qui fait beaucoup penser à la vision cynique de l'Afrique que partageait en son temps François Mitterrand : « Bien sûr qu'il y a des victimes dans les conflits du tiers monde, mais ce sont elles qui les provoquent. Si ça les amuse de s'étriper, ces pauvres cons, qu'on les laisse s'étriper¹ ». Certes, cette indifférence est d'une froideur condamnable et ignore totalement les problématiques postcoloniales qui sous-tendent ces conflits, mais elle trahit surtout un manque d'intérêt pour les pays du « tiers monde ». D'ailleurs, à l'échelle de l'œuvre entière, il apparaît que la question des races ne joue qu'un rôle mineur, les romans étant plutôt dominés par des problématiques économiques, sexuelles ou religieuses. Cela n'empêche pas l'auteur d'avoir peut-être tenté ultérieurement de faire amende honorable dans ses romans plus récents, certes de manière que l'on pourrait qualifier de maladroite si l'on se fonde sur

¹ Propos recueillis dans *Lire*, cités par Jourde (2002 : 268). François Mitterrand, face à la tragédie rwandaise, a affirmé quant à lui qu'« un génocide dans ces pays-là, ce n'est pas très important » (propos rapportés par Patrick de Saint Exupéry cités dans *Le Figaro* du 12 janvier 1998).

les stéréotypes mobilisés et la marginalité des rôles actantiels. Par exemple, dans *Soumission*, les seules allusions à des Français d'origine africaine placent ces derniers en position d'adjuvants ou de victimes innocentes des changements politiques décrits par sa fiction, les forces véritablement inquiétantes étant incarnées par les extrémistes religieux et les nationalistes d'extrême droite :

En débouchant place d'Italie, je fus soudain envahi par la sensation que tout pouvait disparaître. Cette petite Noire aux cheveux bouclés, au cul moulé dans un jean, qui attendait le bus 21, pouvait disparaître ; elle allait certainement disparaître, ou du moins être sérieusement rééduquée. (Houellebecq 2015 : 90)

Ce n'est que vers huit heures et demie qu'un vigile fit son apparition, venant du secrétariat principal, et se posa derrière les grilles pour nous informer que la fac était fermée toute la journée, et le resterait jusqu'à nouvel ordre. Il ne pouvait pas nous en dire plus ; nous devions rentrer chez nous, nous serions « informés individuellement ». C'était un Noir bonhomme, un Sénégalais si je me souviens bien, que je connaissais depuis des années, et que j'aimais bien. (Houellebecq 2015 : 118-119)

En revanche, sur le front de l'antiféminisme, les opinions de l'auteur sont beaucoup plus audibles et elles se dévident comme un véritable fil d'Ariane tout au long de sa carrière. Bien que changeant de locuteurs (Christiane, Bruno, Michel, Annabelle, le narrateur impersonnel), le roman accumule les passages naturalisant les différences sexuelles en se fondant sur le déterminisme biologique. Bruno : « avoir un enfant aujourd'hui, n'a plus aucun sens pour un homme. Le cas des femmes est différent, car elles continuent à éprouver le besoin d'avoir un être à aimer – ce qui n'est pas, ce qui n'a jamais été le cas des hommes » ([1998] 2007 : 169). Annabelle : « Les hommes ne font pas l'amour parce qu'ils sont amoureux, mais parce qu'ils sont excités ; cette évidence banale, il m'a fallu des années pour la comprendre » ([1998] 2007 : 233). Il faut noter que sur le plan axiologique, l'opposition entre hommes et femmes semble toujours fonctionner au profit de ces dernières, de sorte qu'il apparaît difficile de confondre l'antiféminisme de Houellebecq avec une forme de misogynie. Pour Éric Fassin :

Houellebecq récuse par avance tout soupçon de misogynie : ne proclame-t-il pas la supériorité morale des femmes ? [...] L'auteur décline ainsi dans la presse les variations d'un slogan emprunté à la publicité, qui prendra in fine une coloration métaphysique : « Demain sera féminin ». (Fassin 2009 : 259)

Il n'en reste pas moins que cette opposition des genres fige en nature des différences que la plupart des féministes modernes récusent, et Houellebecq ne manque pas de critiquer leurs revendications d'émancipation et leur désir d'égalité. Il est d'ailleurs allé jusqu'à afficher ouvertement ses opinions dans le registre de l'essai, à l'occasion d'une postface au *Scum Manifesto* de Valerie Solanas :

Ainsi pouvait-on dans les années soixante-dix les voir lutter pour la contraception, l'avortement, la liberté sexuelle, etc. tout à fait comme si le « système patriarcal » était une invention des méchants mâles, alors que l'objectif historique des hommes était à l'évidence de baiser le maximum de nanas sans avoir à se mettre une famille sur le dos. Les pauvres poussaient même la naïveté jusqu'à s'imaginer que l'amour lesbien, condiment érotique apprécié par la quasi-totalité des hétérosexuels en activité, était une dangereuse remise en cause du pouvoir masculin. Elles manifestent enfin, et c'était le plus triste, un incompréhensible appétit à l'égard du monde professionnel et de la vie de l'entreprise ; les hommes, qui savaient depuis longtemps à quoi s'en tenir sur la « liberté » et l'« épanouissement » offerts par le travail, ricanèrent doucement. (Houellebecq 2005 : 92-93)

Dans ce texte, il est facile de retrouver non seulement la vision du monde de Valérie, mais également son style pamphlétaire, cette fois directement assumé par l'auteur. Mais quand l'auteur n'avance pas masqué, son *ethos* lui permet cette fois de déconstruire les valeurs féministes en dévoilant le point de vue des « méchants mâles », leurs « objectifs historiques », leurs fantasmes érotiques ainsi que leurs « ricanements ». On constate ainsi que les rapprochements que l'on pouvait établir, sur la base d'une analyse textuelle, entre Houellebecq et Valérie, se trouvent en quelque sorte confirmés quand on élargit l'échelle de l'analyse pour inclure l'ensemble du roman, de l'œuvre et des discours de l'écrivain, qui apparaissent en définitive beaucoup moins polyphoniques que symphoniques sur cette question en particulier. Dans un tel cas, la polyphonie n'est qu'un simple vernis, une condition nécessaire de l'assertion feinte, qui ne cherche même pas à dissimuler l'évidence, à savoir qu'il s'agit également d'une assertion sérieuse dont l'instance auctoriale assume la responsabilité.

DÉTOURNER LE REGARD

Il ne fait guère de doute que les romans les plus provocateurs sont également ceux qui sont les plus aptes à induire chez les lecteurs un questionnement concernant les opinions de l'écrivain, les conduisant parfois

sur le seuil d'une interprétation qui nie les distinctions traditionnelles entre assertions sérieuses et assertions feintes, et au sein de ces dernières, qui atténue les distinctions traditionnelles entre les voix de l'auteur, du narrateur et des personnages. J'ai essayé de montrer que le degré d'implication de l'auteur n'est cependant pas uniforme suivant le type de provocation et la manière dont elle est mise en scène et en discours. Les trois extraits que j'ai commentés permettant ainsi d'observer une gradation fondée sur des scénographies différenciées.

Il ne suffit donc pas de décrire la stratégie rhétorique de l'écrivain, mais il faut encore compter sur la perspicacité d'un lecteur sensible à la dimension polyphonique des discours et capable de moduler son jugement en fonction de facteurs textuels et contextuels. Pour ce faire, la scénographie doit être complétée par sa mise en relation avec les autres occurrences de la thématique dans le roman, mais aussi avec des intertextes, ce qui implique la lecture éventuelle des autres textes de l'écrivain. Le contexte médiatique joue aussi un rôle important, car l'auteur peut afficher – ou, précisément, refuser d'afficher – ses opinions personnelles au fil des interviews et de ses apparitions publiques. C'est l'ensemble de ces facteurs qui concourent à produire un équilibre fragile dans une interprétation partiellement indéterminée, parce que cette dernière est également largement conditionnée par les valeurs propres du lecteur. Selon Francis Langevin :

cette polyphonie éthique [...] peut difficilement rester purement « littéraire » ou « artistique », et par conséquent se contenter de l'indécidabilité – après tout pas si surprenante en littérature contemporaine : elle transporte au contraire le texte et ses enjeux internes sur le terrain du lecteur, de ses valeurs, et de toutes les interactions discursives que permet cette sortie du littéraire [...]. (Langevin 2014 : 108)

Il est dès lors possible, même pour un lecteur *perspicace*, c'est-à-dire pour celui qui comprend la stratégie rhétorique de l'auteur, de juger le texte sur une base éthique fondée sur des valeurs personnelles qui diffèrent de la source de l'énoncé fictionnel, de refuser par exemple de disculper un auteur qui prétendrait se contenter de représenter le monde « tel qu'il est » (alors que ce monde, au fond, pourrait être, *est* peut-être, *autre*) ou simplement de refuser ses provocations gratuites, c'est-à-dire de refuser la connivence du sourire en coin lorsqu'un cliché transgresse les normes de la bien-pensance. Même lorsque l'auteur fait un clin d'œil au lecteur par-dessus l'épaule du personnage, ce lecteur est libre de détourner le regard.

7. PLAYA BLANCA :
PERFORMANCE MUSICALE ET VOIX D’AUTEUR
Avec Gaspard TURIN

I’m not present – I’m a drug that makes you dream.
(Neil Young)

— Là, j’ai l’impression que vous jouez un peu votre propre rôle...
— Oui, c’est vrai » convint Houellebecq avec une spontanéité
surprenante.

(Houellebecq 2010 : 146)

Y A-T-IL UNE VOIX DANS CE TEXTE ?

Qu’entend-on lorsqu’on lit du Michel Houellebecq ? Est-ce sa voix propre, à nulle autre semblable, comme une signature sanglante ? Et que dire d’une telle lecture lorsqu’au lieu de voir, elle *entend* cette signature vocale, comme un écho parasité par des voix enregistrées qui se sont frayé un chemin jusqu’à nos oreilles ? Nous tenterons de répondre à ces questions, en interrogeant l’effet sur la lecture du disque *Présence humaine*, réalisé en 2000 par Houellebecq et Bertrand Burgalat. Nous découvrirons, dans cette perspective, un autre Houellebecq, moins tapageur que celui des romans et de leur réception médiatique. Une *présence humaine* d’un autre genre, qui s’exprime à travers un médium sonore, et un genre (le rock’n’roll) traditionnellement associé au vacarme. Peut-être doit-on aujourd’hui faire de la musique si l’on veut être moins – et mieux – entendu...

La *voix*, quand on applique cette notion à l’analyse des œuvres littéraires, est sujette à de nombreuses interprétations métaphoriques, ainsi qu’on a pu le constater à de multiples reprises dans les chapitres précédents. À première vue, ainsi que le concède Mieke Bal, d’un point de vue purement sémiologique, il pourrait sembler absurde d’utiliser ce terme pour décrire un quelconque aspect des textes écrits, qui se manifestent d’abord par leur caractère silencieux :

Qu’est-ce qu’une « voix » quand il s’agit d’un objet sans voix justement, un objet muet, texte dont seule la lecture peut faire un objet esthétique ?

Une voix est corporelle, trace de la personne qui parle, moulage, miroir, index du sujet. Métaphore, le concept de voix mérite un examen critique. (Bal 2001 : 9)

Face au silence du texte, il arrive pourtant que l'on mobilise cette *voix métaphorique* pour répondre à la question : qui parle ici ? Dans un premier temps, les narratologues ont défini la « voix » comme étant la source des énoncés littéraires telle qu'elle est désignée, plus ou moins explicitement, par les structures narratives (Genette 1972 : 225-267). La « voix » du récit renverrait ainsi, trivialement, à la figure des personnages qui dialoguent ou du narrateur, que l'on distingue soigneusement du point de vue de l'auteur. Dans une telle approche, la voix se trouve réduite à une fonction relativement neutre, inscrite dans le texte et généralement dépourvue d'ambiguïté, à moins de s'interroger sur l'existence de « récits sans narrateurs » (Patron 2009). Il y a cependant d'autres manières d'utiliser la métaphore de la « voix » pour désigner des phénomènes plus complexes, de nature morale, voire corporelle. C'est du moins ce qu'affirme Mieke Bal :

c'est autour de la notion de *responsabilité sémiotique* formulée dans les questions de base, introduites, puis désavouées par Genette : « qui parle ? » et « qui voit ? » que j'ai fini par développer toute une théorie du texte narratif à rebours de l'entreprise genettienne. La question « qui » n'est pas seulement une personnification, sans doute problématique, d'un aspect textuel, mais aussi un début d'enquête, une question *whodunnit*, qui a commis ce crime, qui indique que s'il y a paroles qui portent, qui *font acte* comme nous l'a appris la théorie des actes du langage, il y a responsabilité pour ces actes. (Bal 2001 : 9-10)

Pour Bal, enquêter sur la voix consiste donc à poser une question éthique concernant l'origine du discours et engageant la responsabilité de l'écrivain, au-delà du filtre que pourrait constituer la médiation du narrateur ou des personnages. Cependant, ainsi que le souligne Fumaroli, cette question n'est pas seulement morale, mais elle implique aussi une dimension quasi existentielle, qui traverse toute l'histoire de la poétique : « pour toute la tradition qui remonte à l'Antiquité, la voix est le domicile naturel et libéral de la parole. C'est là que la parole est chez elle, c'est là qu'elle peut véritablement s'adresser d'une façon vivante et libre à l'Autre » (Fumaroli 1990 : 8).

Certes, l'histoire de la littérature est marquée par un élargissement de la distance entre la voix du poète et sa narration, elle s'est détachée de son corps en devenant un texte. Mais les recherches menées dans le domaine de la psychologie cognitive – notamment les travaux portant sur les neurones miroirs – ont montré que la lecture silencieuse n'est pas dépourvue d'une

dimension sonore, qui peut être perçue par le biais d'une simulation mentale. Anežka Kuzmičová explique en effet que la lecture silencieuse d'un récit « active la zone temporelle de la parole associée à la perception des discours » ce qui signifie qu'elle « implique la présence de “voix” dans le cerveau du lecteur » (2014 : 277). Suivant la forme que prend le texte, cette propriété peut aussi bien concerner les dialogues ou les monologues intérieurs des personnages, que la voix d'un narrateur impersonnel, qui peut être plus ou moins *audible*. Kuzmičová souligne le caractère très concret de cette expérience esthétique pour le lecteur, qui « peut même avoir l'impression que la voix du narrateur possède effectivement un ton, un timbre, un volume, un rythme et ainsi de suite. (2014 : 284-285)

Cette manière que nous avons de percevoir mentalement, à un niveau quasi-sensoriel, différentes voix, explique la déception si souvent ressentie lors de l'adaptation de romans ou de bandes dessinées sous une forme audiovisuelle, les incarnations vocales des personnages paraissant souvent très éloignées de celles que nous avons « entendues » dans notre imagination. Par ailleurs, la séparation théorique entre auteur et narrateur apparaît bien mince lorsque cet effet de voix se reporte sur un narrateur impersonnel, car nous sommes souvent tentés de reconnaître les intonations caractéristiques d'un écrivain dans le style de son écriture et, par conséquent, dans les modulations du discours tenu par cette voix anonyme¹. Pour Christian Boix, dans son actualisation du texte, le lecteur peut être sensible à la présence de ce qu'il définit comme une « loquace », c'est-à-dire un ton propre à l'écrivain inscrit dans le texte :

Les modalisations articulatoires en phonétique sont repérables et identifiables, elles finissent par former des sous-systèmes locaux et/ou individuels stables : rien n'empêche de postuler qu'il existe dans le discours écrit une série d'éléments homologues qui créent des miroirs d'oralité spécifiques. De la même façon que le style vocal mis en lumière par Fonagy constitue un message permanent grâce à des « gestes vocaux » qui se détachent de l'attitude émotive et sont directement rattachés à la personne du locuteur pour faire partie de son signalement, les modes d'exécution des discours écrits pourraient construire le signalement d'un locuteur (au sens de Ducrot : figure théorique en charge de l'énonciation). [...] Pour toutes ces raisons et quelques autres développées par ailleurs, nous postulons que la voix telle que nous l'entendons forme autour du corps de la voix narrative telle que l'entendait Genette [...] un autre corps, une autre bouche à laquelle il faut prêter l'oreille. (Boix 1999 : 163-164)

¹ Ici encore, selon la théorie du « narrateur optionnel » (Patron 2009), une telle « voix » est susceptible de renvoyer directement à l'écrivain, faisant ainsi l'économie de la médiation d'un personnage fictif prenant en charge le discours.

Il faut ajouter que des phénomènes contextuels peuvent accentuer la reconnaissance de ces « gestes vocaux » caractéristiques d'un écrivain, qui permettent d'associer un « corps » ou une « bouche » à un texte imprimé sur une page. En effet, à côté des discours et des lectures publiques, qui demeurent des phénomènes marginaux, les possibilités techniques de l'enregistrement et de la diffusion ont renforcé, dans la culture médiatique contemporaine, les liens qui peuvent être tissés entre un style textuel et un style vocal : depuis Apollinaire au moins, le disciple en littérature peut retrouver la voix de son maître, et l'on peut postuler que cette expérience auditive, voire audio-visuelle, est susceptible d'interférer, sous l'effet d'une résonance intertextuelle, avec la lecture des textes, rendant ainsi plus prégnante la manière dont l'auteur s'incarne dans son œuvre.

Pour résumer ce qui précède, au-delà d'un usage étroitement narratologique, la notion de « voix » en littérature engage, d'une part, des questions éthiques relatives à l'origine des énoncés fictionnels et à la responsabilité d'un sujet parlant. D'autre part, ces questions pourraient être associées à la perception par le lecteur d'une *présence vocale*, prise ici dans un sens très concret, presque charnel, comme une expérience quasi-perceptive. Par ailleurs, cet effet serait encore exacerbé lorsque le contexte médiatique multiplie les mises en scène sonores ou audiovisuelles de l'écrivain, de sorte que le grain de la voix deviendrait réellement audible. Le cas de Houellebecq apparaît exemplaire de ce phénomène, dans la mesure où son omniprésence médiatique, qui inclut une activité de chanteur et d'acteur, multiplie les occasions d'entendre l'écrivain, réduisant d'autant l'autonomie ou la neutralité du texte. Nous essaierons de montrer comment une « performance musicale¹ » peut dès lors apparaître comme un facteur (parmi d'autres) modulant la perception des énoncés fictionnels et influençant le jugement que l'on peut porter sur eux.

ENTRE COMPÉTENCE ET INCOMPÉTENCE, ENTRE PERFORMANCE ET PRÉSENCE

Comme cela a été montré à de multiples reprises dans les chapitres précédents, face aux œuvres littéraires de Houellebecq, l'enjeu de la lecture réside souvent dans des interrogations telles que : où se situe l'auteur ?

¹ Nous prenons ici le terme performance dans son sens anglo-saxon (« to perform a song ») et non dans son sens linguistique, lié à l'opposition compétence/performance.

parle-t-il en son nom ou faut-il entendre quelqu'un d'autre ? À ces questions, l'écoute de *Présence humaine* a tendance à fournir une réponse fuyante, du type : « jamais au même endroit ». En effet, si le lecteur peut être tenté de dresser un parallèle entre les modulations de la voix enregistrée de Houellebecq et les « effet de voix » qui se font entendre dans ses romans, ces deux phénomènes, que l'on peut rattacher à la même origine, demeurent malgré tout insaisissables, difficilement situables. La prestation vocale de Houellebecq-chanteur correspond certainement à une forme d'engagement, à un certain type d'être-là¹. Mais il faut aussi préciser que cette présence n'est pas sans poser quelques problèmes à l'auditeur. Houellebecq, tout d'abord, ne chante pas – tout au plus son *parlando* anémié respecte-t-il la métrique régulière de ses poèmes (octosyllabes, alexandrins). L'ensemble, prétend Bertrand Burgalat, tient du « rap mou » (Turin 2012). L'aspect particulier d'une telle réalisation vocale méritait d'être souligné : Houellebecq ne récite pas, comme le ferait un acteur ; ni ne chante, comme le ferait un chanteur, qu'il admet ne pas être : « Je continue de penser que j'aurais dû prendre quelqu'un qui sache chanter² », déclare l'écrivain – à tort selon nous. Mais la remarque épitextuelle confirme le malaise (fécond) qui aura présidé à cet enregistrement. La présence du sujet parlant/chantant semble révoquée aussitôt qu'elle s'affirme, dans un travail vocal qui se fonde plus sur l'incompétence que sur la compétence du chanteur, mobilisant des techniques qu'il ne maîtrise que mal.

Sa compétence, Houellebecq l'affiche pourtant, de loin en loin, à propos du genre musical dans lequel il s'illustre. En témoigne notamment une collaboration avec Michka Assayas dans son excellent *Dictionnaire du rock*, où il signe l'article portant sur Neil Young. Un autre exemple de cette compétence se trouve dans le film *L'enlèvement de Michel Houellebecq* de Guillaume Nicloux. Le début de ce film, juste avant qu'advienne ledit enlèvement, montre Houellebecq (ou plutôt un personnage répondant au nom et possédant les traits de Houellebecq³) en train de vaquer à des occupations parfaitement ordinaires : il ne parle que peu et n'engage pas grand-chose, dans son discours, que l'on pourrait relier à

¹ Sur cette question, voir (Turin 2012).

² Il faut ici préciser que cette observation apparaît dépourvue de tout contexte, dans une interview portant sur la sortie de *Configuration du dernier rivage* en 2013. Il nous semble qu'elle ne peut que se rapporter à *Présence humaine*, bien que très elliptiquement.

³ À ce propos, il est à noter que les articles critiques de réception du film, listés par son article Wikipédia (Télérama, Le Nouvel Obs, Les Inrocks, Arte), témoignent tous d'une assimilation indiscutée entre le personnage du film et l'écrivain dans son identité civile, comme s'il s'agissait en réalité d'une interview déguisée en fiction.

la personnalité de l'écrivain. Survient une discussion avec une amie à propos de musique. Ce qui n'était alors qu'un échange des plus banals se transforme en une petite démonstration de compétence : après avoir précisé que Mozart était « surfait », et alors que la conversation passe sur Janis Joplin, Houellebecq déclare : « Quasiment tout ce qui a été enregistré entre 1966 et 1970 est bon » (Nicloux, 2014 : 7'39"-8'30"). En elle-même, cette déclaration n'a pas tellement d'importance pour le sujet qui nous occupe, si ce n'est dans la mesure où ce passage, par le symptôme de compétence dont il témoigne, aiguillonne le spectateur dans la question sous-jacente qui le taraude depuis le début du film : est-ce Houellebecq que j'ai sous les yeux ? Une question si centrale qu'elle déborde même de la séquence où elle se présente : Houellebecq existe-t-il ? Se peut-il qu'il ne soit *que* ce que je vois ? Faut-il que je l'*enlève*, que je me l'approprie, pour enfin avoir une réponse à cette question ? Et une fois *enlevé*, l'espace qu'il occupait a-t-il changé pour autant ? Où, enfin, est Michel Houellebecq ?

Ces questions sont centrales, parce que ce sont les mêmes que se posent son lecteur et son auditeur. Voyons maintenant avec plus de précision en quoi l'analyse d'une chanson peut nous aider à y répondre.

DE MORODER À NIRVANA

On pourrait comparer notre lecture des prestations vocales de Houellebecq dans le film de Nicloux et sur *Présence humaine* à un sismographe très sensible installé quelque part dans l'Oberland bernois. L'aiguille bouge peu, mais la moindre variation fait sens ; toute perturbation de la ligne vocale est un signal potentiel. À cet égard la chanson « Playa Blanca » présente un intérêt multiple.

Dans un premier temps, on remarque une adéquation intime entre le texte et son instrumentation. Pour résumer à grands traits celui-ci, il s'agit de la description d'un lieu de vacances un peu minable, mais qui constitue pour le descripteur un havre de paix opposé à la violence du monde extérieur. Les vers centraux « Playa Blanca, comme une enclave / Au milieu du monde qui souffre » en résume assez bien la substance. Quant à l'instrumentation, on peut y observer une traduction assez nette de la polarité qui organise le texte, à travers l'opposition de deux instruments : le moog et la guitare électrique. Le moog est un orgue électronique, facilement identifiable à sa grande capacité de modulation, à sa ductilité acoustique, qui lui vaut d'être aujourd'hui catalogué parmi les instruments typiques des années 1970 (parmi ses utilisateurs, il faut

compter Wendy Carlos, Kraftwerk ou encore Giorgio Moroder). Dans le confort un peu veule qu'il procure à son auditeur, dans son accommodement à la rythmique mid-tempo du morceau, dans sa connotation *cheap* (c'est un instrument que l'on peut associer à de la musique d'ascenseur ou de supermarché), le moog devient ici l'instrument emblématique du club de vacances pour classes moyennes. Il permet d'imaginer un tel endroit, légèrement en décalage dans ses prestations avec des lieux de séjour plus luxueux ou plus modernes¹, mais à la désuétude attrayante : si les femmes que l'on y rencontre ne sont pas de toute première fraîcheur, qui sait, peut-être ces « estivantes », ces « Allemandes » possèdent-elles encore ce sens de l'« échange » qui a fait les beaux jours de la libération sexuelle post-1968.

Le contraste a lieu durant un court moment du morceau (1'08''-1'26''), comme une enclave dans l'enclave : c'est l'apparition de la guitare électrique, au son aigu et agressif, au jeu arythmique et disharmonique, instant de chaos au sein d'un univers sédaté. Figurement, ce passage correspond à une intrusion de la « souffrance » du monde au cœur d'un morceau à l'ambiance globalement lénifiante – un peu de la même manière que, pour support des « girandoles » annonçant le début d'une soirée festive, apparaît un « palmier mort ». Historiquement aussi, il y a correspondance : le son mordant de la guitare grunge correspond à un réancrage dans le contemporain de la sortie du disque, ces années 1990 que l'on vient à peine de quitter – celles de Nirvana, des Pixies, de Pavement, de My Bloody Valentine.

D'autre part, la performance de Houellebecq est révélatrice. Car performance il y a, et dans cette chanson, elle apparaît de manière plus évidente qu'ailleurs. Les modulations, les changements de hauteur ou de timbre de la voix ne sont pas fréquents dans *Présence humaine*, et parfois, de tels changements semblent induits par des facteurs extérieurs, par exemple par le besoin de se faire entendre par-dessus le bruit de l'orchestre. C'est le cas par exemple de l'essentiel du texte de la chanson « Les Pics de pollution », à l'instrumentation résolument rock. Dans l'un des rares moments calmes de ce titre, deux vers – « Les lumières du bar

¹ « Playa Blanca » est une plage de Lanzarote, île à laquelle Houellebecq a consacré un récit dans lequel cette désuétude se confirme : « Si elle peut difficilement rivaliser avec Corfou et Ibiza dans le segment des vacances *crazy techno afternoons*, Lanzarote peut encore moins, pour des raisons évidentes, se prêter au *tourisme vert*. [...] Compte tenu de la faiblesse de ses atouts, il n'est guère surprenant de voir Lanzarote fréquentée par une population équivoque de retraités anglo-saxons, flanqués de fantomatiques touristes norvégiennes [...] » (Houellebecq 2002 : 15).

tropical / S'éteignent. On va fermer la salle» pourraient présenter un intérêt, parce qu'on peut y percevoir l'ajout tonal d'une nuance pathétique (comme si le narrateur s'adressait alors à un ami plus saoul que lui, dont il anticiperait la déception de devoir quitter l'endroit). Mais cette nuance est-elle produite par la performance de l'auteur ou par le texte lui-même ? C'est difficile à dire, tant globalement le choix d'une diction plate l'emporte sur l'ensemble des énoncés.

Alors que dans «Playa Blanca», il n'y a pas de doute possible. Une séquence comme «Les girandoles / Entourées sur le palmier mort / S'allument» – symétrique dans sa dénotation à l'extrait précédent – bénéficie quant à elle d'un traitement vocal dépassant le simple respect métrique qui caractérise la majorité des textes de l'album. Il y a, ici, modulation : usage différencié des hauteurs de la voix, et par ce choix, il y a démonstration de compétence d'interprétation. Dans la première strophe, c'est encore plus visible.

Playa Blanca. Les hirondelles
Glissent dans l'air. Température.
Fin de soirée, villégiature.
Séjour en couple, individuel.

La séquence «Température. / Fin de soirée» présente deux groupes de quatre syllabes très modulées, presque chantées par Houellebecq, à quatre hauteurs de ton différentes, formant une quasi mélodie. Mais en réalité, ce n'est pas le rappel d'une mélodie – auquel cas la modulation serait à porter sur le compte d'une influence extérieure – mais bien un choix de l'énonciateur, car l'effet qui en résulte est un *effet de discours*, un effet d'*ironie*. On sait à quel point cette figure est difficile à définir objectivement, puisque, par définition, elle doit se faire entendre sans se dire explicitement. Mais des moyens formels, textuels ou prosodiques, existent pour la souligner : les italiques (dont Houellebecq use abondamment dans ses romans) font ainsi écho à l'intonation dans la chanson.

Le résultat d'une telle performance vocale, la distinction de l'ironie qui se présente à l'écoute, s'accorde avec l'effet général de l'instrumentation tel qu'on l'a constaté plus haut : le discours (sur la station balnéaire, sur le confort de la température, la douceur de l'air, la possibilité d'une aventure, etc.) est profondément équivoque, et se maintient dans l'équivoque. On est ici aux antipodes de la collaboration ultérieure entre Houellebecq et Jean-Louis Aubert, qui s'inscrit dans un désir très visible d'unification entre texte et musique, où les deux artistes se présentent comme deux amis, où l'univocité, enfin, est recherchée sur

toute la ligne¹. À faire de ses textes une performance personnelle, Houellebecq y gagne en profondeur. «Playa Blanca», dans ses arrangements, ressemble à de la *muzak* ou à de l'*easy listening*, mais, du fait de ses ruptures, elle ne pourrait pas figurer dans la *playlist* d'un ascenseur, ou en attente d'un interlocuteur au service téléphonique des sinistres d'une assurance. Au niveau des textes, le sujet de ce discours apprécie autant de voir la girandole s'allumer pour donner à la soirée un peu d'ambiance, qu'il désespère de constater qu'un palmier mort la soutient. Et ce sujet – pour synthétiser les niveaux d'analyse un peu rapidement – correspond bien à une voix d'auteur, pour autant que l'on admette que cet auteur cultive l'équivoque au point de ne jamais se maintenir là où on prétend l'avoir vu, entendu ou lu.

COMMENT LA PERFORMANCE VOCALE TRANSFORME LA LECTURE ET REDÉFINIT LA POSTURE

Cela a été dit à de nombreuses reprises, Houellebecq apparaît comme un cas exemplaire d'une confusion possible, voire intentionnelle, entre les figures de l'écrivain, des narrateurs ou de ses personnages. Il est d'ailleurs remarquable de constater que dans cette œuvre, la confusion est entretenue par des facteurs contextuels qui débordent la scénographie romanesque et qui impliquent la présence médiatique de l'écrivain. Outre les prises de parole publiques, ses performances d'acteur et de chanteur contribuent à faire entendre une «voix», au sens le plus trivial et existentiel du terme. La question se pose alors de savoir si cette tonalité caractéristique réduit la polyphonie romanesque, ou si elle ne fait au contraire que soulever de nouvelles équivoques, qui conduiraient à envisager la pluralité irréductible d'un être.

Sous cet angle, l'élargissement de l'activité médiatique peut être comparée à une sorte d'effet boule de neige dans lequel Houellebecq, tout en imposant sa présence, a pu tenter de s'affranchir d'une posture périlleuse fondée sur l'indifférenciation entre son discours et les propos tenus par ses personnages. En devenant lui-même personnage médiatique,

¹ Le clip d'«Isolement» est à cet égard très frappant : on y voit Houellebecq et Aubert assis à la même table, le second chantant «je vais vous embrasser» et se penchant pour effectivement embrasser l'écrivain, demandant ensuite «êtes-vous mon ami?», par quoi Houellebecq opine très visiblement du chef tout en prononçant qu'il l'est : symétrie, équivalence, immanence – «et l'infini du monde est conjuré, tout est ramené dans un ordre court, mais plein [...]» (Barthes, 2002 [1954] : 736).

capable d'incarner des textes, des scripts, ou des partitions, l'auteur parvient ainsi à imposer sa propre dissolution, du moins celle de sa personne civile, qui se noie paradoxalement dans le timbre vivant d'une voix parfaitement indentifiable.

La fusion entre l'œuvre littéraire et la voix de l'auteur n'apparaît nulle part plus évidente que dans l'album *Présence humaine*. En même temps, cette fusion, en se plaçant sur un plan essentiellement prosodique, en rendant audible une certaine *tonalité*, ironique, détachée, fragile, triviale, s'oppose à la *confusion* entretenue par les médias à propos de la *persona* de Houellebecq, comme si sa voix, très audible dans ses œuvres, devait se limiter à la (re)connaissance de ses opinions personnelles. Dans un contexte de performance musicale, l'effet est beaucoup plus saisissant que lors d'une simple lecture publique, comme les écrivains en accomplissent régulièrement lors de la promotion de leur livre, car la performance devient alors une œuvre en soi, elle peut faire l'objet d'écoutes multiples et implique une attention de nature spécifiquement esthétique.

Quant aux interprétations musicales des poèmes de Houellebecq par Carla Bruni ou Jean-Louis Aubert – sans parler d'Iggy Pop, qui s'est inspiré de sa lecture de *La Possibilité d'une île* pour écrire *Préliminaires* (2009) – elles conduisent à une multiplication des voix impliquées et une extension du domaine de la performance, en somme. Mais singulièrement, ce jeu de l'interprétation a tendance à rendre les textes davantage univoques, pour une raison simple : les chanteurs se *retrouvent* dans ces textes qu'ils n'ont pas écrits, mais qu'ils ont choisis. Leur voix se fait porte-parole de ce qu'ils estiment être un sentiment commun et elle fait ainsi écran à celle de l'auteur, qui parasitait une telle neutralisation du point de vue individuel qui constituait l'origine de l'œuvre.

Jean-Louis Aubert, à travers la sélection des textes qui composent l'album *Les Parages du vide* (2014) choisit principalement de traiter la dimension lyrique des poèmes de Houellebecq, en relation avec les thématiques de l'amour, de la souffrance ou de la mort, alors que la sélection et la performance de Houellebecq dans *Présence humaine* mettent davantage en évidence la tonalité humoristique, détachée et sociologique de son écriture, qui implique un mélange des registres et une représentation parfois grotesque et triviale de la vie quotidienne. En cela, Houellebecq fournit une exécution de ses textes qui ne se réduit pas à une simple paraphrase, mais répond à la complexité, voire aux contradictions internes de sa poésie, laquelle se retrouve également dans la scénographie de ses romans. On pourrait ainsi étendre à ces

performances musicales ce qu'Agathe Novak-Lechevallier affirme au sujet de ses poèmes, qui, selon elle,

viennent apporter un démenti cinglant à toutes les théories qui voudraient résumer son œuvre à la patiente et méticuleuse construction d'une posture sans plus de profondeur que celle d'une marque médiatique facilement identifiable et donc immédiatement rentable. [...] Michel Houellebecq élude le stéréotype, et refuse ostensiblement de se laisser manufacturer. (Novak-Lechevallier 2014 : 11-12)

Présence humaine laisse voir le travail concret d'une performance vocale allant à l'encontre de la marque. Houellebecq apparaît là où on ne l'attend pas ; il fournit une prestation qui ne lui vaut pas le journal de 20 heures, parce que face à un tel objet, le journaliste sait qu'il ne parviendra pas à réduire Houellebecq à Houellebecq, via le démantèlement d'instances narratives qui, selon lui, ne trompent personne. La performance de l'écrivain dans ses poèmes mis en musique correspond à une autre formule – au sens chimique, à un autre précipité – celle d'un Houellebecq non soluble dans lui-même. Et peut-être aussi aux ambitions d'un autre fameux alchimiste, Baudelaire, qui proclamait au seuil de son journal intime (1975 [1887] : 676) : « De la vaporisation et de la centralisation du moi. Tout est là. »

Playa Blanca. Les hirondelles
Glissent dans l'air. Température.
Fin de soirée, villégiature.
Séjour en couple, Individuel.

Playa Blanca. Les girandoles
Enroulées sur le palmier mort
S'allument, et la soirée décolle,
Les Allemandes traversent le décor.

Playa Blanca comme une enclave
Au milieu du monde qui souffre,
Comme une enclave au bord du gouffre.
Comme un lieu d'amour sans entrave.

Fin de soirée. Les estivantes
Prennent un deuxième apéritif
Elles échangent des regards pensifs
Remplis de douceur et d'attente.

Playa Blanca, le lendemain,
Quand les estivants se dévoilent.

Seul au milieu des êtres humains,
Je marche vers le club de voile.

Playa Blanca. Les hirondelles
Glissent au milieu de la nature.
Dernier jour de villégiature,
Transfert à partir de l'hôtel ;
Lufthansa. Retour au réel.

2016

8. DE L'ŒUVRE À LA CRÉATURE TRANSMÉDIATIQUE

Il y a quand même certains sujets sur lesquels j'ai l'impression de savoir, disons que je n'ai jamais changé d'avis¹.

EST-CE QUE VOUS APPROUVEZ VOTRE HÉROS ?

Lors de la publication de *Soumission*, le 6 janvier 2015, Michel Houellebecq s'est rendu sur le plateau de *France 2* pour répondre aux questions de David Pujadas. À cette occasion, le journaliste affichait une attitude que l'on peut considérer comme particulièrement révélatrice d'une certaine manière de lire les romans de Houellebecq :

Pujadas : Il y a une question simple qu'on se pose en lisant le livre. Ce nouvel ordre religieux, la hiérarchie homme-femme, tout ce que vous décrivez, le retour de la polygamie, est-ce que vous l'approuvez ? Est-ce que vous approuvez votre héros lorsqu'il se convertit ?

Houellebecq : Euh, ni l'un ni l'autre.

Pujadas : C'est ce qu'on sent dans le livre mais c'est troublant.

Houellebecq : Oui, c'est troublant, je sais bien, mais il y a une espèce de relativisme généralisé qui s'empare du personnage et de l'auteur aussi à la suite, quoi !

Pujadas : Et ce relativisme, vous le partagez !

Houellebecq : Oui, je ne sais pas, je ne sais même plus. [...] De plus en plus de gens, ne supportent plus de vivre sans Dieu. La consommation ne leur suffit pas, la réussite individuelle ne leur suffit pas, ils veulent autre chose, et donc ils se tournent vers la religion, oui ! C'est vrai, ce n'est pas moi qui ai inventé le phénomène...

Pujadas : Et vous, vous le ressentez personnellement ?

Houellebecq : Euh oui !

Pujadas : Cette absence de sens.

Houellebecq : Oui, oui, je le ressens personnellement, en vieillissant, le fait que l'athéisme est difficile à tenir, c'est douloureux !

¹ Citation de Michel Houellebecq tirée d'un courriel daté du 30 décembre 2021 qui m'était adressé. Sa reproduction a été autorisée par son auteur.

Pujadas demande avec insistance si Houellebecq approuve son personnage, s'il partage son relativisme, s'il ressent la même crise existentielle et le désir du religieux qui en découle. Houellebecq, face aux questions du journaliste, défend un peu mollement l'autonomie de ses personnages. Pourtant, ainsi que je l'ai montré à plusieurs reprises, son style est idéalement profilé pour accomplir ce double ancrage de la fiction dans le réel : d'un côté, les personnages multiplient les indices autofictionnels, comme s'ils n'étaient que des avatars de l'auteur, de l'autre, le roman adopte régulièrement le ton impersonnel des énoncés scientifiques, qui sont soumis au principe de vériconditionnalité et renvoient indirectement aux conceptions du monde de l'écrivain. De surcroît, au fil de l'œuvre, de livre en livre et de fiction en fiction, des thèmes reviennent et forment un fil rouge qu'il est difficile d'ignorer. Ainsi, ce passage célèbre du premier roman de Houellebecq fait-il écho à l'impasse de l'individualisme libéral que Houellebecq continue à dénoncer sur le plateau de Pujadas :

Décidément, me disais-je, dans nos sociétés, le sexe représente bel et bien un second système de différenciation, tout à fait indépendant de l'argent ; et il se comporte comme un système de différenciation au moins aussi impitoyable. Les effets de ces deux systèmes sont d'ailleurs strictement équivalents. Tout comme le libéralisme économique sans frein, et pour des raisons analogues, le libéralisme sexuel produit des phénomènes de paupérisation absolue. (Houellebecq 1994 : 100)

Le lecteur est alors naturellement enclin à se poser la question de la pertinence de ce discours par rapport à sa propre expérience du monde. Reste une alternative : soit la représentation est validée par le lecteur, qui pourra célébrer l'auteur comme un génie visionnaire, soit elle est invalidée, et Houellebecq risquera alors d'essuyer une accusation de réductionnisme, souvent adossée à une interprétation biographique. Mais ce qui n'était au départ qu'un problème de polyphonie romanesque, somme toute assez répandu dans le régime affaibli des fictions contemporaines, a fini par prendre un tour particulier au fil de l'œuvre de Houellebecq. L'insistance de Pujadas à interroger l'auteur plutôt qu'à disserter sur son roman pourrait alors passer pour le symptôme d'un phénomène plus troublant. Bien que les romans aient longtemps accaparé l'attention du public, ils semblent, notamment depuis *La Carte et le territoire*, ne plus constituer que des maillons d'un univers plus complexe, entrelaçant différents médias ; l'auteur, ou du moins sa figure plus ou moins fantasmée, occupant désormais le cœur du dispositif.

LE «MYTHE» HOUELLEBECQ

Le caractère hétérogène de la production artistique de Houellebecq n'est certes pas nouveau. Dès le début de sa carrière, il a pratiqué plusieurs genres littéraires : non seulement le roman, donc, mais aussi l'essai et, surtout, la poésie, qui occupe une place centrale à ses yeux. Et de la poésie à la performance, il n'y a qu'un pas. Une lecture de son recueil *Le sens du combat*, sur fond de musique improvisée, a lieu en 1996, avant qu'il n'offre une scansion de ses poèmes sur *Présence humaine*, en 2000. Par ailleurs, avant 2010, plusieurs de ses romans avaient déjà fait l'objet d'adaptations cinématographiques, dont l'une par Houellebecq, qui avait auparavant réalisé plusieurs courts-métrages. À cela, s'ajoute sa pratique de la photographie, qui donne lieu, entre autres, à une version illustrée de son récit *Lanzarote* en 2000. Très tôt, l'œuvre de Houellebecq apparaît donc multi-générique et multi-médiatique, ce qui n'étonnera guère, puisqu'après tout, avant de devenir écrivain, il a suivi une formation à l'école nationale de «photographie, cinéma, son» de Vaugirard, Louis-Lumière.

Mais à partir de 2010, un changement subtil transforme un simple éparpillement créatif en l'ébauche d'une véritable *narration transmédiatique*, dans le sens que lui donne Henry Jenkins :

La narration transmédiatique consiste en un processus au sein duquel les éléments constitutifs d'une fiction sont systématiquement dispersés à travers de multiples canaux de diffusion dans le but de créer une expérience de divertissement unifiée et coordonnée. Idéalement, chaque médium apporte sa contribution propre et unique au développement de l'histoire. (Jenkins 2020 : 177)

En effet, nous sommes entrés dans une époque où les industries du divertissement, pour fidéliser leur public, offrent des univers extensibles à l'infini, dans lesquels les fans peuvent s'impliquer à des degrés divers. Jenkins parle d'une «culture de la convergence», dans la mesure où les médias se coordonnent, mais aussi parce que l'interaction avec le public se voit renforcée. Jenkins évoque par exemple la «licorne origami» que Ridley Scott intègre au dénouement de son film *Blade Runner*, ce qui a poussé les fans à se lancer dans de vastes spéculations en vue de déterminer s'il s'agissait d'un indice permettant de conclure que le protagoniste était lui-même un Répliquant. La narration transmédiatique se fonde ainsi non seulement sur la coordination des plateformes médiatiques, mais aussi sur des incomplétudes stratégiques engageant la frange du public la plus investie dans une quête perpétuelle de sens, ce qui conduit à les fidéliser.

Une telle stratégie correspond également à une évolution observable dans le champ de l'art contemporain. Aujourd'hui, ce ne sont plus les objets (livres, tableaux, sculptures) qui concentrent en eux la valeur économique ou symbolique de l'œuvre, mais le corps de l'artiste, sa signature, ses «gestes» ou ses performances. Dès lors, Jeff Koons peut indifféremment décliner son univers sous la forme d'une sculpture (réalisée par d'autres), d'une photographie avec la Cicciolina, ou de la «performance» qui consiste à épouser cette dernière, c'est lui qui demeure au cœur du dispositif.

Dans le cas de Houellebecq, Alice Bottarelli postule l'existence d'une «fiction globale dont le personnage récurrent serait la somme des avatars de "Michel"» (2016 : 57). Certes, les romans de Houellebecq ne sont pas les fragments d'un même monde narratif, mais chacun d'eux pointe en direction d'un même *univers houellebecquien*. D'ailleurs, Beigbeder confirme cette étroite cohésion lorsqu'il affirme que, dans la vie, «les artistes sont parfois différents de leur travail ; pas lui. Le plus houellebecquien de ses personnages, c'est lui¹». Mais le processus de création d'une fiction globale se situe au-delà de la somme des avatars romanesques de l'auteur. Pour la première fois, dans *La Carte et le territoire*, Houellebecq met en scène explicitement sa figure d'écrivain : il n'est plus seulement l'origine camouflée d'un avatar fictionnel (qui serait, en l'occurrence, plutôt incarné par Jed Martin) mais un personnage appartenant pleinement au dispositif romanesque. En outre, comme la «licorne origami» de Jenkins, cette présence ne vise pas à révéler sa vraie nature, mais plutôt à entretenir le mystère sur son identité. Pour Agathe Novak-Lechevalier :

La critique s'obstine à voir dans le roman la figure de l'auteur? Avec beaucoup d'ironie, Houellebecq s'expose ostentatoirement. Mais cet excès de présence recouvre une absence plus frappante encore – et il n'est pas interdit de voir là une réflexion sur le devenir de l'écrivain en contexte médiatique : affiché, écartelé, il se voit finalement arraché à lui-même, projeté hors de soi. D'où peut-être cet autre principe : Houellebecq n'apparaît que pour mieux disparaître : il ne pratique la mise en évidence que pour se dérober. (Novak-Lechevalier 2016 : 21-22)

Cet autoportrait romanesque a ainsi fait accéder Houellebecq au rang de personnage d'un univers plus vaste, dont la fiction romanesque ne constitue que l'un des satellites. Parmi les autres éléments de cette

¹ Frédéric Beigbeder : «Houellebecq, portrait d'un iconoclaste», *Le Figaro*, 13 novembre 2010.

méta-narration, on peut mentionner l'événement du Goncourt et la photographie qui en découle, où l'écrivain apparaît comme une figure écrasée par l'attention médiatique, qui le cerne de toute part. Des photographies célèbres avaient déjà largement circulé, contribuant à stabiliser l'image facilement identifiable de la parka, de la chemise bleue ou de la cigarette tenue entre le majeur et l'annulaire, mais une nouvelle étape est franchie dans ce cliché qui, loin de se cantonner aux stéréotypes du portrait, inscrit Houellebecq au cœur de son propre récit. À ce stade de sa carrière, des journalistes de *L'Express* n'hésitent plus à affirmer que Houellebecq a atteint le statut de « superstar mondiale¹ ».

Ainsi caractérisé comme le protagoniste d'une intrigue médiatique, il devient également le sujet d'autres artistes, à l'instar du peintre Ulrich Lamsfuss, qui le représente la même année sur une toile inspirée par des photographies. De manière significative, il met en scène Houellebecq dans une soirée festive, buvant un cocktail et fumant une cigarette, entouré de deux personnages masqués et androgynes, simples faire-valoir d'un personnage qui n'a besoin d'aucun artifice pour afficher le caractère insaisissable de son identité carnavalesque. Ainsi que le résume Jérôme Meizoz :

ne plus seulement rencontrer un auteur à travers son texte, mais pouvoir l'identifier, reconnaître son visage et son corps, posséder ses images, chercher derrière les reproductions la personne réelle (avec la collection d'autographes, la demande de dédicaces), tout cela contribue à transformer le rapport du lecteur à l'œuvre. (Meizoz 2014 : § 10).

Ces images construisent l'image d'un être à la fois proche et inaccessible, intime et intouchable, le processus de starification contribuant paradoxalement à multiplier les images de la célébrité tout en l'éloignant de son public : l'écrivain devient alors véritablement une icône, au sens quasi religieux du terme, objet d'un culte.

Un autre événement médiatique important pour la création du « mythe Houellebecq » sera probablement sa participation au clip de Jean-Louis Aubert, *Isolement*, en 2014. Le changement d'apparence de l'écrivain, après quatre ans de silence médiatique, nourrira de nombreux fantasmes sur son état de santé et sur la manière dont le Goncourt a transformé sa vie. Cette nouvelle ligne narrative, qui repose cette fois davantage sur la *suspense* que sur la *curiosité*, trouvera un prolongement direct la même

¹ Marianne Payot, Vanja Luksic et Alla Chevelkina, « Houellebecq superstar mondiale », *L'Express*, 8 novembre 2010, disponible en ligne.

année avec la sortie d'un film de Benoît Delépine et Gustave Kervern au titre évocateur : *Near Death Experience*. Dans cette fiction, Houellebecq incarne un personnage au bord du suicide, mais qui pratique le vélo, activité physique qui semble aux limites des possibilités de son corps affaibli. Davantage qu'un indice autobiographique, qui inviterait à relire sous un angle nouveau des textes comme *Rester vivant*, *Configuration du dernier rivage* ou *Mourir*¹, c'est l'accession de Houellebecq au rang d'acteur qui transforme complètement son image. À nouveau, il n'est plus seulement l'artiste qui dissémine ses créations sur différents supports, mais il incarne, par sa présence physique à l'écran, un personnage dont le destin fragile et le caractère énigmatique se déploient à travers différentes plateformes médiatiques. La même année, *L'enlèvement de Michel Houellebecq* de Guillaume Nicloux, qui sera suivi en 2019 par *Thalasso*, contribuent à nourrir la curiosité du public sur ce personnage hybride, insaisissable, oscillant entre improvisation et scénarisation, sérieux et dérision, brouillant une fois encore les frontières entre la fiction et la réalité. Mais à chaque fois, la simple présence charnelle de Houellebecq à l'écran nourrit la fascination.

La publication de *Soumission*, en 2015, n'est désormais plus qu'un maillon au sein de cette chaîne transmédiasique, même si l'on peut, une fois encore, être frappé par l'incroyable télescopage entre la fiction et l'actualité, qui transforme l'auteur en acteur d'un événement historique particulièrement tragique. Perdant un ami dans l'attentat qui frappe Charlie Hebdo, et alors que sa caricature trônait en Une de ce journal, Houellebecq est soumis à une pression médiatique l'enjoignant à s'exprimer sur ses opinions politiques et il est contraint de se placer sous protection policière. Curiosité et suspense sont ainsi involontairement relancés. Depuis, alors qu'il décide de cesser d'accorder des interviews, Houellebecq ne cesse de multiplier son champ d'action, tel un caméléon médiatique, exposant au Palais de Tokyo ou partageant l'affiche avec Iggy Pop dans une adaptation de *Rester vivant*. Le paroxysme de cette narration est certainement atteint avec l'exposition à la Manifesta 2016 à Zurich, où le bilan de santé de l'écrivain fait office de spectacle en soi².

¹ Il s'agit d'un court texte autobiographique publié par Houellebecq sur un blog, avant d'être retiré par l'auteur.

² À noter que dans l'exposition du Palais de Tokyo, outre les portraits de l'artiste et la salle consacrée à son chien Clément, une salle présente un crâne dans un petit hôtel fabriqué avec des canettes de Coca Cola et assorti d'une plaquette indiquant : « Michel Houellebecq 1958-2037 ».

L'efficacité de ce récit transmédiatique ne repose pas uniquement sur la tension de son intrigue – nourrie par le suspense (comment Houellebecq se porte-t-il ?) ou la curiosité (qui est véritablement Houellebecq) – mais également sur l'intimité que l'auteur est parvenu à nouer avec ses lecteurs, dont le point de départ réside encore, en dépit de l'éparpillement de l'artiste, dans la lecture de ses textes littéraires. On peut lire un témoignage frappant de cette *convergence* dans un livre d'Eve Chambrot, qui consiste en une série de lettres adressées à Houellebecq :

Vous faites mouche, le doigt sur les doutes, les désenchantements, les douleurs. On se croyait seul à éprouver cela, on cachait prudemment aux autres nos plaies béantes, et vous voilà, un scalpel en main, qui farfouille en plein dans la blessure et retire la balle sans anesthésie. (Chambrot 2014 : 85-86)

Chambrot, qui a donc tranché en faveur d'un auteur qu'elle juge sincère et inspiré, tire une conséquence essentielle de cette expérience esthétique lorsqu'elle affirme qu'une « opération de cette nature crée des liens » (2014 : 86) :

Avoir lu tous vos livres, avoir compilé tous vos entretiens, enregistré chacune de vos apparitions dans les médias, découvert votre inclination pour les chemises bleues, suivi les évolutions de votre coiffure, tout cela m'a donné l'illusion que nous étions proches, vous et moi, et que je vous connaissais bien malgré l'absence d'expériences partagées. (Chambrot 2014 : 19)

Houellebecq a lui-même parfaitement conscience de la manière dont, pour un lecteur passionné, le contact avec sa personnalité peut constituer le véritable horizon de l'expérience esthétique :

Si l'on considère tous mes poèmes, on s'aperçoit qu'il n'y a pas d'autre unité que moi. Ce qui est déjà important. À supposer qu'il existe des lecteurs qui m'aiment beaucoup, alors ils font comme je fais avec les auteurs que j'aime ; ils lisent tout. Car ce qu'on cherche, au fond, c'est le contact avec une personnalité¹.

L'univers que Houellebecq a contribué à construire au fil de son œuvre peut aussi finir par constituer un piège médiatique. Dans un entretien radiophonique accordé en 2013, Houellebecq avouait d'ailleurs être

¹ Propos recueillis par Sylvain Bourmeau, « Houellebecq : "Mieux vaut s'écouter parler, on est plus heureux" », *Libération*, 1^{er} avril 2013.

tenté par une volte-face médiatique, qu'il accomplira quelques années plus tard :

Houellebecq : peut-être bien qu'en amont, j'aurais dû faire comme Pynchon.

Taddei : Disparaître, ou tout au moins ne pas apparaître...

Houellebecq : Ne pas commencer à apparaître, oui... [...] Mais je pense que la plupart des auteurs, sauf quelques cas cliniques, hein ! (l'addiction aux médias) arrêtent, plus ou moins vite, mais ils arrêtent¹...

On peut cependant se demander si le récit dont il est devenu le protagoniste n'a pas fini par échapper à son contrôle. Un artiste peut construire sa carrière en vue de devenir une icône, à l'instar de Monroe, de Warhol ou de Bowie, mais une fois ce statut acquis, leur histoire semble avoir une seule issue possible... À moins que Houellebecq ne parvienne à accomplir cet ultime tour de prestidigitateur : mettre en scène, dans un dernier acte typiquement houellebecquien, sa propre *disparition*, à l'instar de Michel Djerzinski qui s'est évaporé dans les brumes irlandaises.

2017

¹ Frédéric Taddei et Michel Houellebecq, « Le tête à tête », *France culture*, 21 avril 2013.

9. COMBIEN Y A-T-IL D'AUTEURS DANS CETTE ŒUVRE ?

J'aimerais que ce que je pense, moi, personnellement, n'ait aucune importance. C'est le sens de l'époque qui cherche à m'entraîner dans la polémique. Moi, je crois que j'écris bien et c'est ma vraie fierté. Cela dit, il semble que j'aie une espèce de flair de cochon pour déceler ce qui va faire mal à la société autour de moi¹.

DE QUELLE MANIÈRE L'AUTEUR HABITE-T-IL SA FICTION ?

L'œuvre de Michel Houellebecq s'inscrit dans un mouvement plus vaste que l'on peut qualifier de retour de l'auteur², qui se manifeste, entre autres, par la prolifération dans le champ littéraire des formes autobiographiques ou autofictionnelles, mais aussi, sur un plan plus général, par le souci très « postmoderne » de garantir l'authenticité de l'œuvre en l'inscrivant dans une expérience vécue. Depuis une vingtaine d'années, ce phénomène s'observe également dans le champ académique, la théorie littéraire accomplissant une sorte de retour du refoulé. Les travaux de Jérôme Meizoz, qui s'intéresse à la posture de Houellebecq, ou ceux de Liesbeth Korthals Altes sur son ethos, peuvent être considérés comme des cas exemplaires de cet intérêt renouvelé pour les liens qui peuvent être tissés entre le texte et son créateur. Mais il faut ajouter que ce retour de l'auteur, somme toute banal à constater, prend une tournure assez singulière chez Houellebecq, car sa figure apparaît à la fois omniprésente et étrangement insaisissable. On constate en effet que les lecteurs ne s'entendent pas sur la manière de relier l'écrivain à ses textes. Là où certains entendent de l'ironie, d'autres y liront une provocation commerciale ; là où certains dénonceront une vision réductrice ou cynique, d'autres célébreront un regard lucide posé sur l'humanité, voire la sensibilité d'une

¹ Michel Houellebecq cité par Josyane Savigneau dans « Houellebecq et l'Occident », *Le Monde*, 30 août 2001.

² Pour une vision d'ensemble, je renvoie à la synthèse de Charline Pluvinet, qui pointe une tendance à la fictionnalisation de la figure auctoriale et une « stratégie rhétorique paradoxale, dans une valorisation retorse » (Pluvinet 2012 : 158).

âme blessée par la dureté du monde. Si les interprétations divergent, elles se rejoignent cependant dans la manière d’impliquer l’auteur dans son texte : c’est avant tout Houellebecq qui est ironique, provocateur, cynique, lucide ou sensible, et peut-être tout cela à la fois.

Pour essayer une dernière fois de mieux comprendre ce phénomène, je commencerai par passer en revue diverses manières d’impliquer l’auteur dans son œuvre, d’en débusquer les traces au sein de la matérialité textuelle. Je m’interrogerai ensuite sur la nature du référent auquel renvoient ces diverses facettes autoriales et sur l’utilité de maintenir telle ou telle distinction conceptuelle quand on évoque la présence de l’écrivain dans ses textes. Mais avant d’approfondir ces questions, je m’appuierai sur un bref extrait des *Particules élémentaires* pour donner un aspect plus concret à l’analyse :

Encore jeune homme, Michel avait lu différents romans tournant autour du thème de l’absurde, du désespoir existentiel, de l’immobile vacuité des jours ; cette littérature extrémiste ne l’avait que partiellement convaincu. À l’époque, il voyait souvent Bruno. Bruno rêvait de devenir écrivain ; il noircissait des pages et se masturbait beaucoup ; il lui avait fait découvrir Beckett. Beckett était probablement ce qu’on appelle un *grand écrivain* : pourtant, Michel n’avait réussi à terminer aucun de ses livres. C’était vers la fin des années soixante-dix ; lui et Bruno avaient vingt ans et se sentaient déjà vieux. Cela continuerait : ils se sentiraient de plus en plus vieux, et ils en auraient honte. Leur époque allait bientôt réussir cette transformation inédite : noyer le sentiment tragique de la mort dans la sensation plus générale et plus flasque du vieillissement. (Houellebecq 1998 : 121)

Si l’on se donne pour mission de débusquer l’auteur dans (ou entre) ces lignes, il y a bien des manières de le rencontrer. Premièrement, on peut commencer par constater que ce passage – comme beaucoup d’autres – est caractéristique du style de l’écrivain. Il ne s’agit pas revenir ici sur la controverse entourant le « style » de Houellebecq – qui a déjà été abondamment commentée dans l’essai de Samuel Estier (2015) – mais il existe au moins un usage de cette notion polysémique que l’on peut mobiliser quand il s’agit de révéler comment un auteur habite son texte. Cet usage renvoie à ce qui fait la singularité d’une écriture, à ce qui rend cette dernière immédiatement identifiable, ce qui permet aussi, ainsi que le relève Estier¹, de pasticher un auteur. Barthes affirmait que le style, si on

¹ Samuel Estier et Isabelle Falconnier, « “Chez Houellebecq, le style, c’est l’homme. Cela dérange” », entretien publié dans *L’Hebdo*, 4 février 2016.

le comprend de cette manière, se manifeste par des « images, un débit, un lexique [qui] naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art » (1972 : 12).

Dans le cas présent, un lecteur averti identifiera immédiatement un usage très personnel de la ponctuation, qui compte, dans ce court passage, pas moins de quatre points-virgules et trois deux-points. Il relèvera aussi l'usage de l'italique, qui souligne un effet d'ironie, les propositions courtes, qui préfèrent la parataxe ou la coordination à la subordination pour aller droit au but, sans détours ni fioritures. Malgré ce style, que certains qualifient de « plat » ou de « clinique », on constate une hétérogénéité de ton typique de Houellebecq, qui n'hésite pas à jouer sur l'effet comique qui résulte du choc des registres quand l'énoncé « il se masturbait beaucoup » s'insère entre un commentaire sur Beckett et l'envolée lyrique de « l'immobile vacuité des jours ». On retrouve ici ce ton « héroï-comique » qu'Estier définit comme l'une des marques de fabrique de Houellebecq et qui joue sur « le contraste entre un niveau de langue élevé et la description d'une réalité triviale¹ ». D'un point de vue plus thématique, ce passage est aussi caractéristique d'une tendance à raccrocher l'anecdote biographique à une considération plus générale, qui adopte en l'occurrence le ton du discours sociologique ou historique, ce qui explique aussi l'usage du double point, plus fréquent dans un style argumentatif ou analytique que dans les formes proprement narratives.

Bref, pour qui sait décoder ces indices, le style permet non seulement d'identifier l'auteur en renvoyant aux singularités de son écriture, mais il véhicule également une première caractérisation de son ethos : son ironie, ses ruptures comiques, sa bipolarité, un idéal de transparence du langage et surtout la large place accordée aux digressions scientifiques ou philosophiques. On constate en même temps que cette première identification, inscrite dans le texte, exige du lecteur la connaissance d'un intertexte, notamment la lecture d'autres romans, grâce auxquels une certaine régularité stylistique devient perceptible. Cela peut aussi impliquer le recours à des épitextes. On sait que le constat de l'usage des points-virgules ou des italiques chez Houellebecq revient dans de nombreux commentaires sur son œuvre et, personnellement, c'est sous l'influence de ces stéréotypes critiques que j'ai commencé à prêter attention à la ponctuation et à la typographie. Ainsi, même lorsque nous avons la prétention de resserrer l'analyse sur des phénomènes d'ordre strictement linguistique, le contexte demeure un élément essentiel pour une lecture *indexicale* du

¹ Idem.

style, lequel est considéré comme une trace indicielle attestant la présence de l'auteur dans le texte.

En deuxième lieu, certains éléments thématiques du récit pointent de manière évidente en direction du vécu de l'écrivain. En effet, ce passage met en scène les personnages de Michel et de Bruno, dont il est facile de dresser la liste des points de convergence avec la vie de Houellebecq. Dans ce court passage, nous pouvons noter le prénom de Michel, mais aussi une allusion indirecte à l'âge des deux frères, qui sont contemporains de l'auteur puisqu'ils appartiennent à la même génération et sont soumis aux mêmes pressions de l'époque. Par ailleurs, l'ambition littéraire de Bruno, qui «noircit des pages et se masturbe beaucoup», rejoint celle de Houellebecq et peut aussi renvoyer indirectement à la place considérable occupée par la pornographie dans ses récits. L'auteur adopte donc le registre de l'autofabulation, incorporant librement dans sa fiction des éléments inspirés de son vécu, sans pour autant se soumettre à un strict devoir de fidélité au réel. En se scindant en deux personnalités antagonistes, Houellebecq parvient à articuler un double point de vue sur l'histoire, qui oscille entre une expérience incarnée, embourbée dans l'empirie, formant la trame principale du récit, et un regard plus neutre, distancié, visant à en dégager l'exemplarité. Bruno et Michel incarnent ainsi un dispositif dont la fonction est autant de renvoyer à l'écrivain que d'éclairer la dualité de son regard sur le monde, à la fois embrayé sur une expérience concrète et débrayé par l'adoption d'un point de vue de témoin de cette expérience¹.

Nous constatons que sur ce plan également, la perception de ce que l'on peut désigner comme des motifs autobiographiques repose autant sur un dispositif textuel particulier que sur des connaissances contextuelles. Certes, la coïncidence des prénoms ou le rapprochement entre l'ambition de Bruno et celle de Houellebecq ne nécessitent pas de connaissances externes à l'œuvre, mais bien d'autres informations jouent un rôle essentiel, qu'il s'agisse de documents biographiques autorisés ou non, de révélations de l'écrivain², de sa page Wikipédia, de la lecture de portraits dans la presse, de la biographie de Demonpion ou encore de l'autobiographie publiée par sa mère, Lucie Ceccaldi. Bref, le moi de l'écrivain est inscrit

¹ Nous pouvons relever une correspondance entre cet aspect thématique et la dualité du style, qui joue également sur l'alternance entre passages narratifs et digressions scientifiques.

² En 2005, Houellebecq a notamment publié sur son blog un court texte autobiographique intitulé *Mourir*, aujourd'hui retiré de la circulation.

dans le texte, mais sa lisibilité est accrue par une interprétation nourrie par le contexte.

Le dernier plan que je voulais mentionner, concerne la manière dont le lecteur peut être tenté de faire endosser la responsabilité des énoncés fictionnels à l'auteur. Certes, les travaux des structuralistes ont pu nous donner l'impression qu'il importait de ne pas confondre les voix des personnages ou des narrateurs avec celle de l'écrivain. Genette pointe notamment ce qu'il définit comme une différence illocutoire fondamentale, à savoir qu'à l'inverse du narrateur, l'auteur ne croit pas sérieusement au monde qu'il raconte. Pourtant, établir une frontière claire entre les mondes réels et fictionnels n'est pas toujours aisé. Il arrive que l'auteur, le narrateur et les personnages accordent leurs voix, comme s'ils exprimaient ensemble une assertion sérieuse dont la validité pourrait s'étendre indifféremment aux mondes fictifs ou réels. Dans le court passage que j'ai mentionné, il est question d'une époque qui a réussi à « noyer le sentiment tragique de la mort dans la sensation plus générale et plus flasque du vieillissement ». Il est évident qu'un tel énoncé renvoie autant à l'univers fictionnel qu'à une mutation historique qui est aussi, et même d'abord, celle du monde dans lequel nous vivons. Mais le cas est difficile à trancher. Même si nous aurions tendance à attribuer la responsabilité de cet énoncé à l'auteur, il faut reconnaître qu'il s'agit malgré tout d'un discours énoncé par un narrateur impersonnel, un néo-humain du futur, et l'on pourrait aussi y lire les traces d'un discours indirect libre, que l'on pourrait attribuer au personnage de Michel. Pourtant, outre le fait que cette forme de discours rapporté est, par nature, ambiguë, le simple fait que le personnage focalisé par le récit porte le même prénom que l'auteur renforce la possibilité d'une transivité de la responsabilité du discours en direction de Houellebecq, qui serait le véritable sujet parlant.

Dans ce passage, un autre indice accentue encore la fusion des horizons de la fiction et du monde réel. En effet, l'allusion ironique concernant le théâtre de l'absurde et ce « *grand écrivain* » que serait Beckett, renvoie non seulement à un auteur dont le vécu est attesté en dehors de la fiction, mais elle rappelle également les innombrables prises de positions de Houellebecq contre une littérature niant la transparence du langage et sa capacité à représenter le monde.

En somme, il est certes possible de continuer de défendre l'opinion selon laquelle Houellebecq ne s'exprimerait pas directement dans ses romans, puisqu'il s'agit de fictions : d'un point de vue ontologique, cette histoire est forgée par l'écrivain et, par conséquent, elle construit son propre univers de référence. Ce monde inventé sert de théâtre pour des

êtres imaginaires, narrateurs ou personnages, qui ne font que jouer un rôle dans une intrigue et dont les propos ne doivent pas être pris trop au sérieux, puisqu'ils relèvent de ce que Schaeffer (1999) a appelé, à la suite de Searle, une forme de *feintise ludique partagée*. L'auteur, comme un comédien, endosse un masque et fait comme s'il était quelqu'un d'autre, sans pour autant cacher son jeu et sans chercher à induire en erreur son auditoire. Mais que se passe-t-il lorsque tous les paramètres stylistiques, thématiques, génériques, énonciatifs et contextuels, convergent pour déplacer les projecteurs de la scène en direction des coulisses ? Dans de telles circonstances l'énoncé littéraire perd-il son ambiguïté ? Est-il possible de simplement le prendre au sérieux ? Il me semble que même si certains lecteurs sont tentés par un tel écrasement de la polyphonie, il demeure malgré tout une indétermination dans les textes, notamment lorsqu'il s'agit de déterminer la facette de l'écrivain qui se trouve impliquée dans cette histoire. C'est ce point que je vais tenter d'approfondir dans la suite de ce chapitre.

LA FRAGMENTATION DES FIGURES DE L'ÉCRIVAIN

L'éclipse de l'auteur dans la théorie littéraire, si elle s'est avérée éphémère, a surtout été symptomatique de la pluralité de ses incarnations possibles et de la difficulté de saisir sa nature. Michel Foucault, qui réfléchissait à une époque où « l'effacement de l'auteur » s'affirmait comme le « principe éthique [...] de l'écriture contemporaine », affirmait qu'en dépit de l'impossibilité de répondre à la question « qui parle ici ? », il était néanmoins essentiel de « repérer, comme lieu vide – à la fois indifférent et contraignant –, les emplacements où s'exerce sa fonction » (1969 : 73). Même Roland Barthes, après avoir décrété son acte de décès, a fini par concéder que le lecteur avait besoin de sa figure pour éviter que la littérature se résume à un babillage. Pour le Barthes qui continuait à désirer l'auteur, ce qui était mort, c'était l'écrivain comme « institution », auquel renvoyait, selon ses mots, « sa personne civile, passionnelle, biographique » (1973 : 39). Ce faisant, il s'inscrivait au fond en droite ligne dans une tradition remontant à l'affirmation par Proust que l'œuvre serait le produit « d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices » (Proust 1954 : 127). À partir de cette scission initiale, qui sépare l'homme public de l'artiste, l'image que l'on se fait de l'écrivain n'a cessé de se fragmenter en unités plus petites, ce dernier étant habité par une force centrifuge, qui le disperse en direction de l'*inconscient*, de l'*intertextualité* ou du *dialogisme*.

Pourtant, le référent auquel renvoie le mot « auteur » n'est guère compliqué à définir. Après tout, quel que soit l'usage que l'on fait de ce terme, il renverra toujours au même existant : à savoir l'homme ou la femme qui a écrit le texte que nous sommes en train de lire. Mais comme n'importe quel être humain, son identité dépend du point de vue porté sur lui ou, plus précisément, de ce que Goffman (1991) appellerait les cadres de l'expérience au travers desquels nous tentons de l'approcher. Ce n'est certainement pas par perversité ou par désir de manipulation que Houellebecq se révèle sous un jour différent dans son for intérieur, à ses proches, sur un plateau de télévision, dans un film, dans un poème, dans une chanson ou dans un roman : n'importe quel individu endosse un rôle différent lorsqu'il change de scène. Chaque contexte produit un cadrage différent qui transforme la manière dont nous nous comportons, dont nous nous percevons et dont nous sommes perçus, l'illusion essentialiste étant de croire en l'existence d'un être véritable, authentique, unique, qui se cacherait quelque part derrière des apparences trompeuses ou mensongères. Liesbeth Korthals Altes en tire la conclusion que l'image que nous nous construisons de l'auteur est nécessairement médiatisée et contradictoire : pour le lecteur, l'écrivain apparaît comme un être multiforme, dont chaque facette dépend « d'un genre de discours et d'un agent différent » (2014 : 159)

Ainsi résumé, le différend entre Proust et Sainte-Beuve tient peut-être moins à la définition du « moi de l'auteur », qu'au choix du cadre qui tente de cerner sa figure : là où le critique propose de se fonder sur un parcours de vie pour éclairer la production de l'auteur, Proust exige que le lecteur s'en tienne à la seule lecture de son œuvre, qui le contiendrait tout entier. Toutes proportions gardées, le différend entre Houellebecq et Demonpion, auteur de sa « biographie non autorisée », repose sur une même base : une lutte autour du cadre à travers lequel le lecteur construit une image de l'auteur. La dimension transmédiatique de l'œuvre de Houellebecq souligne que, contrairement à Proust, Houellebecq reconnaît que ses textes ne le contiennent pas tout entier, que des « morceaux de lui » – pour détourner Britney Spears – se disséminent à travers une multitude de supports médiatiques, plus ou moins placés sous son contrôle, et qu'ils influencent directement l'interprétation globale de sa production artistique.

Il me semble que demeure aujourd'hui le constat que le texte littéraire ne fournit pas de réponse déterminée à ce qui constitue l'origine de la parole littéraire. En revanche, c'est la conséquence que l'on tire de ce constat qui a radicalement changé depuis l'époque de Barthes et de Foucault, à savoir que cette question, même si elle ne peut être tranchée,

est loin d'être dépourvue de pertinence, notamment lorsque l'on s'interroge sur la manière dont les fictions nous permettent d'appréhender le monde et comment elles sont susceptibles de transformer notre réalité. En ayant cessé d'effacer leurs traces et en investissant l'espace médiatique, certains écrivains contemporains mettent en évidence le fait que la question de l'origine du discours constitue un véritable champ de bataille interprétatif. Il est intéressant de se pencher sur la manière dont Houellebecq, par sa posture et ses écrits, définit les lignes de front dans ce combat. Par la scénographie de ses romans comme par sa posture publique, il invite ses lecteurs à le lire au premier degré, c'est-à-dire à le prendre au sérieux, mais par ailleurs, il consteste une interprétation qui réduirait la portée de son discours à un vécu individuel.

Houellebecq affirme que dans le « combat acharné » visant à définir la portée individuelle ou générale des « vérités humaines » exposées dans ses romans, « la biographie, la minable et sottise biographie, est bel et bien l'arme la plus efficace » de ses détracteurs (Houellebecq & Levy 2008 : 241). L'insistance sur le caractère exemplaire de ses personnages, l'accent mis sur les forces historiques, sociales, économiques, religieuses ou anthropologiques qui traversent les individus, mais également le recours au style impersonnel de la digression scientifique, sont autant de stratégies visant à pointer en direction d'une origine qui dépasse la subjectivité de l'auteur. Toutefois, ces stratégies se heurtent à des lectures discordantes et Houellebecq est bien obligé de constater que les biographies qui ne sont pas placées sous son contrôle – que ce soit celles de Denis Demonpion, d'Ariane Chemin ou de Lucie Ceccaldi – constituent autant de risques d'engendrer des interprétations individualisantes.

On pourrait ajouter que les romans de Houellebecq sont certes hautement dialogiques, au sens bakhtinien du terme, car tout est fait pour indiquer que l'écriture est traversée par les voix impersonnelles de la doxa ou de la vérité, mais ils sont en même temps très éloignés de l'idéal du roman polyphonique. Rappelons en effet que pour Bakhtine, Dostoïevski aurait fait évoluer la forme romanesque en offrant à ses personnages une voix véritablement autonome par rapport au projet monologique de l'auteur. Certes, Houellebecq se réclame du réalisme de Balzac et de Dostoïevski, mais il éprouve le besoin d'ancrer le récit dans une expérience vécue, ce qui, de son propre aveu, limite sa perspective¹. Dès lors, il n'est guère surprenant que, dans *Les Particules élémentaires*, les personnages

¹ Voir à ce sujet le chapitre 3.

auxquels la parole est donnée – qu'il s'agisse de Bruno, de Michel, de Christiane, d'Annabelle, et même du narrateur impersonnel post-humain – semblent partager la vision du monde de Houellebecq. Aucune voix discordante ne se dresse véritablement sur leur chemin pour défendre de manière un peu crédible, par exemple l'héritage politique de Mai 68 ou le féminisme.

Pour Michel, mais également pour Daniel dans *La Possibilité d'une île* ou encore pour Jed dans *La Carte et le territoire*, la nature humaine semble avoir été révélée et, dès lors, elle peut être retranscrite dans une œuvre qui marque en quelque sorte la fin de l'histoire, au sens philosophique ou technique du terme, qui renvoie autant à une finalité qu'au terme d'une évolution. L'auteur se pose ainsi en dépositaire d'une vérité et il se fait un devoir d'en rendre compte, même si cela risque de déplaire. En même temps, en encapsulant cette vérité dans une fiction, l'immodestie de son ambition pourra apparaître pour ce qu'elle est : un simple jeu ou une expérience de pensée. Quoi qu'il en soit, Houellebecq ne tire pas profit d'une autre possibilité que lui offrait la fiction : construire une scène sur laquelle l'auteur et ses lecteurs n'auraient pas à trancher entre des opinions divergentes, ces dernières étant exprimées par des personnages contradictoires qui possèderaient une véritable autonomie par rapport au point de vue de l'écrivain¹.

Lors de l'adaptation théâtrale des *Particules élémentaires*, il est frappant de constater que les discours les plus caractéristiques du roman ont été mis en scène comme une série de monologues adressés au public, proférés par des comédiens interchangeable, et non comme des dialogues échangés entre des personnages différenciés. Le metteur en scène, Julien Gosselin, a même inséré dans la pièce un passage célèbre tiré d'*Extension du domaine de la lutte*, opérant ainsi un rapprochement qui n'est rendu possible que par le caractère détachable et impersonnel du fragment, qui aurait pu être actualisé par n'importe quel narrateur ou personnage houellebecquien. Ainsi en va-t-il de la polyphonie dans ce roman : Geppetto continue de tirer les ficelles, et les réflexions de sa marionnette ne sont pas adressées à un personnage se trouvant sur la scène de la fiction, mais tournées en direction du lieu où se tient le public. Et ce public a les yeux fixés sur les coulisses, en se demandant si

¹ Houellebecq a affirmé à plusieurs reprises que lorsqu'un personnage devenait trop autonome, lorsqu'il tirait la couverture à lui, comme Valérie dans *Plateforme* ou Olga dans *La Carte et le territoire*, il valait mieux le supprimer ou le faire partir à l'autre bout du monde.

le spectacle ne s'est pas déplacé de la scène vers le corps de l'écrivain, qui se tient dans l'ombre de sa création, dans ce monde réel qui constitue l'arrière-plan de la fiction.

LA POLYPHONIE MALGRÉ TOUT ?

Même si, dans cette œuvre, tout semble ourdi par un auteur impliqué et pas si implicite que cela, il demeure cependant des indéterminations irréductibles qui expliquent les divergences interprétatives. Elles concernent autant la difficulté de définir le degré de fiabilité des assertions fictionnelles que la frontière qui sépare la singularité du point de vue de l'écrivain de la pluralité des voix qui le traversent. Certes, lorsque Houellebecq endosse le rôle provocateur du grand méchant loup, nous savons, ou *devrions savoir*, qu'il n'est pas toujours sérieux, mais il n'est pas complètement frivole non plus. Il arrive ainsi que derrière le masque du personnage, nous devinions les intonations d'un auteur qui exprime plus ou moins fidèlement sa vision du monde. Et si cette vision est contestable, si elle s'inscrit donc partiellement sous le régime vériconditionnel des assertions sérieuses, alors le lecteur peut également la considérer comme liée à une subjectivité et non comme le simple compte-rendu d'un fait ou d'une vérité fictive. Marc Escola (2017) considère ainsi que Houellebecq se fait l'héritier d'une attitude témoignant d'une certaine confiance envers le pouvoir rhétorique de la fiction, qui renvoie davantage à l'horizon intellectuel du XVII^e siècle qu'à notre époque désabusée, qui peine à discerner une information authentique d'une *fake news*, une vérité objective d'une fiction forgée par un écrivain. Il est aussi difficile d'être entièrement dupe des romans de Houellebecq que de l'être des fables de La Fontaine ou des comédies de Molière, dont les critiques envers la société étaient à peine voilées par le détour d'une métaphore.

Il faut ajouter qu'il y a différents degrés d'implication de l'auteur vis-à-vis des discours tenus par ses personnages, que ce soit au fil du roman et d'un roman à l'autre. La perception de la distance entre l'auteur et ses personnages dépend certes d'un cadrage interprétatif qui repose sur des variables individuelles et contingentes, mais elle dépend également d'une scénographie complexe et d'une posture auctoriale qui visent à infléchir la lecture. Il faudrait alors tenir compte du caractère évolutif de ces stratégies textuelles et contextuelles, qui n'apparaissent jamais comme des dispositifs figés dans un système, mais plutôt comme une série d'interventions exigeant de l'auteur un réajustement perpétuel en fonction de l'évolution du contexte médiatique et politique. On peut

d'ailleurs observer dans l'œuvre de Houellebecq une inflexion majeure entre les romans très monologiques du début et les œuvres plus tardives, notamment depuis *La Carte et le territoire*, où la pluralité des points de vue apparaît plus saillante¹. Dans *Soumission*, le discours que Rediger tient à François pour le convertir à l'Islam pourrait même passer comme une lointaine réponse à l'idéologie islamophobe véhiculée par *Plateforme*. Alors qu'en 2001, les personnages et l'auteur critiquaient à l'unisson la religion musulmane, en 2015, Rediger produit une argumentation que l'on pourrait juger idéale si son objectif avait été de convaincre Houellebecq de se convertir à l'Islam.

Dans ce roman, il est regrettable que la critique n'ait pas prêté assez attention à cette évolution étonnante : Houellebecq prend ici le risque de jouer avec l'idée, à la fois séduisante et incongrue vis-à-vis de ses positions antérieures, que la religion musulmane pourrait représenter une sorte d'utopie, non seulement pour François et pour la société française en crise, mais également, et surtout, pour l'auteur lui-même. L'écrivain semble avoir joué avec une boutade lancée par Bruno Viart lors du congrès d'Édimbourg en 2005. Ce dernier avançait qu'au vu de sa nostalgie affichée pour les valeurs familiales traditionnelles, son aspiration pour une sexualité épanouie et son rejet du féminisme, Houellebecq devrait logiquement être partisan d'un régime islamique, la polygamie permettant le renouvellement des épouses sans briser la structure familiale tout en libérant les mâles dominants – auxquels appartiennent les intellectuels et les artistes – de l'angoisse du vieillissement et de la misère sexuelle².

Pourtant, une grande partie de la critique a considéré qu'il s'agissait de l'un des romans les plus islamophobes de Houellebecq : l'utopie ludique a été interprétée comme une dystopie sérieuse, qui manipulerait dangereusement les peurs du public face à l'islamisation de la France et à la théorie complotiste du grand remplacement. Certainement l'œuvre se tenait-elle dans un équilibre précaire, dans une tension entre utopie et dystopie, entre provocation et discours sérieux³, mais le recadrage

¹ Agathe Novak-Lechevalier relève que le meurtre symbolique de Houellebecq dans *La Carte et le territoire* pourrait être vu comme un éclatement de l'ego de l'écrivain, que l'on peut interpréter comme un point de basculement vers une posture plus en retrait.

² Je remercie Michel Houellebecq de m'avoir indiqué cette référence, qui éclaire son roman sous un angle très intéressant et « dialogique » au sens premier du terme.

³ Le roman qui lui a valu le prix Goncourt en 2010 avait été qualifié de plus consensuel, ce qui avait déçu certains de ses admirateurs, et il est possible que Houellebecq ait tenté de se montrer plus corrosif dans ce texte en manipulant des contenus idéologiques particulièrement explosifs.

interprétatif impliqué par les attentats de Paris, dans un contexte islamophobe attisé par l'essai d'Éric Zemmour, a fini par rendre pratiquement inaudible cette construction beaucoup plus polyphonique.

Dans sa posture la plus récente, Houellebecq n'a d'ailleurs pas ménagé ses efforts pour exiger de ses lecteurs qu'ils reconnaissent que les personnages peuvent aussi avoir leurs propres opinions, et que la sienne, après tout, n'a guère d'importance. Durant la promotion de son livre, il a aussi affirmé que les textes qui changent véritablement le monde ne sont pas des fictions, mais relèvent d'autres genres, tels que l'essai ou le manifeste politique, ce qui témoigne de sa part d'une perte relative de confiance en ce qui regarde le pouvoir que l'on prête à la littérature. Ou du moins, cela trahit un besoin accru de se protéger des effets collatéraux entraînés par une lecture trop sérieuse de ses romans.

Après avoir dû expliquer, à longueur d'interviews, que son récit n'était pas islamophobe – et même qu'à (re)lire le Coran, il n'était finalement pas si « effondré » que cela – l'auteur a ensuite ajouté qu'il aurait pu écrire un livre beaucoup plus dur, puisqu'à ses yeux, tout est autorisé dans l'espace ludique de la fiction. Le 29 août 2015, quelques mois après les attentats contre Charlie Hebdo, sur le plateau de l'émission « On n'est pas couchés », Laurent Ruquier et Léa Salamé demandent à Michel Houellebecq s'il n'est pas allé trop loin avec *Soumission*. Ce dernier répond que s'il devait réécrire le livre, il noircirait le trait. Comparant son roman avec celui de l'écrivain algérien Boualem Sansal, *2084*, il ajoute que ce dernier est « bien pire » car il décrit « un vrai totalitarisme islamique », alors que *Soumission* évoquait quant à lui « un régime islamiste doux ». L'incompréhension des journalistes est symptomatique : il semble que certaines interprétations, canalisées par des communautés de lecteurs trop dominantes, ne permettent plus à l'auteur de s'en affranchir, à moins d'en appeler aux lecteurs du futur...

POSTFACE – HOUELLEBECQ SANS HOUELLEBECQ ?

Gaspard TURIN

L'extrême-contemporain ? Ce qui est si contemporain, si avec vous dans le même temps que vous ne pouvez vous en distinguer, l'apercevoir, définir son visage. L'extrême-contemporain, vous sans vous.

(Chaillou 1987 : 6)

Malgré leur relative ancienneté, ces propos de Michel Chaillou n'ont pas vieilli, et pour cause : le contemporain n'a toujours pas cessé de nous échapper. Surtout, ils s'adaptent particulièrement bien à la problématique proposée par Raphaël Baroni dans les essais rassemblés ici. Ils témoignent tout d'abord de l'une des caractéristiques principales de la littérature contemporaine en langue française, éminemment discutée depuis plus de quarante ans : cet « avec vous dans le même temps que vous » appelle le retour du sujet, et plus particulièrement de l'auteur, dans lequel Houellebecq s'inscrit très distinctement. Mais à cette caractéristique historique, Chaillou en ajoute surtout une autre, plus fondamentale. Il pointe ce qui, dans la critique universitaire portant sur les auteurs vivants, en constitue l'une des questions les plus vives : comment puis-je comprendre celui ou celle dont les écrits accompagnent le temps dans lequel je vis ? Ou, autre manière de poser la question : comment puis-je comprendre ce temps par le biais de celui ou celle qui, semblant le partager, me le montre, presque identique et pourtant immanquablement différent ? De telles questions, sans cesse posées, ne trouvent jamais de réponse définitive. Et si l'université n'a commencé à prendre en charge la littérature contemporaine que récemment, cela tient aussi aux réserves que certains intellectuels ont pu faire valoir à propos de cette concomitance temporelle : sans observer de délai raisonnable entre la parution d'une œuvre et son commentaire critique, celui-ci s'apparenterait plus au journalisme qu'à un travail académique¹.

¹ Il s'agit là de l'avis exprimé jadis par M. Auerhan dans *Le XX^e siècle : littérature française*, en 1993.

Or il est, justement, assez largement question de journalisme dans *Lire Houellebecq*. Ruquier, Taddei, Pernaut, les représentant·e·s des rédactions de *France Inter*, *Charlie Hebdo* ou *Les Inrockuptibles* : un personnel qui constitue, en quelque sorte, la cohorte des personnages secondaires de ce livre, face à Houellebecq, ce héros au sourire si torve. Au point que la question fondamentale que pose Baroni dans le premier chapitre – « qu'est-ce que l'auteur fait au lecteur que son œuvre abandonnée est incapable de faire par elle-même ? » – se trouve visiblement adoptée, à leur manière, par un grand nombre de journalistes, à l'instar de Pujadas, dont un dialogue avec Houellebecq est retranscrit au début du chapitre 8. Il n'est pas exagéré de percevoir, de la part du journaliste, un désir de court-circuiter le texte. De profiter de l'auteur présent en chair et en os sur le plateau pour lui faire dire enfin, une bonne fois pour toutes et en exclusivité, ce qu'il y a à retenir de son livre, sans qu'il faille le lire. C'est probablement une caractéristique de notre régime critique contemporain que d'attribuer à l'auteur le pouvoir de dire sur ses livres davantage que ses livres ne disent. Et cette caractéristique devient une dérive lorsque, de ce court-circuitage, émerge la possibilité que le texte ne soit plus qu'un obstacle, une scorie à éliminer de l'équation simplificatrice à laquelle on souhaite réduire son message. Et l'on n'a probablement pas encore bien mesuré, dans le cadre de la critique universitaire de l'extrême contemporain, le rôle considérable que la presse d'actualité est appelée à tenir. Une actualité qui, au plus fort de sa déontologie, ne se donne, elle non plus, pas d'autre mission que de comprendre et faire comprendre le temps que partagent les vivants. Mais qui tend à le faire, quant à elle, de la manière la plus univoque possible, en pourvoyeuse de vérité. Ce en quoi elle s'oppose, extrêmement frontalement c'est certain, à la littérature, ou du moins à celle qui nous intéresse ici, et dont Houellebecq est l'un des représentants – celle dont la panoplie des procédés comprend les richesses de la polyphonie.

Bien heureusement, et le titre même de ce livre le précise d'emblée, les phénomènes sur lesquels Baroni nous invite à nous pencher témoignent résolument contre cet écrasement. Qu'il évoque la « fragmentation des figures de l'écrivain » (chap. 8) ou qu'il traduise cette fragmentation à un niveau plus large, englobant le lectorat houellebecquien, grâce aux « cadres de l'expérience » de Goffman (chap. 9), c'est bien du côté de la multitude humaine que se trouvent les réponses. Il ne s'agit pas moins que de considérer, dans la littérature, l'extraordinaire diversité de ce sujet qui fait retour, et qui offre au lecteur de quoi constituer à son tour son identité au travers de la pluralisation et de l'hybridation de sa subjectivité.

À la lecture de ce livre, on se prend à s'interroger : les procédés que Baroni rassemble sous la formule de « critique polyphonique » pourraient-ils fonctionner chez d'autres auteurs que celui auquel il s'attache ? La question ne trouvera pas de réponses dans ces lignes ; reste que Houellebecq est le client rêvé pour une telle théorisation de sa lecture. Il est en effet le seul auteur actuel à cristalliser aussi nettement en sa personne ces deux aspects : le succès commercial et critique de son œuvre, et le doute constant quant au statut à accorder à ses contenus. Ce phénomène double conduit très logiquement Houellebecq à se prêter au jeu de la scène médiatique d'une part, d'autre part à ce que cette scène lui réclame constamment une synthèse (axiologique, morale, politique etc.) de ses écrits. Dans cette logique, le « monopole de l'apparence » dont parlait jadis Debord fonctionne à plein : Baroni montre bien comment, d'un côté, les interventions médiatiques de Houellebecq, notamment ses photos, stabilisent son image et comment de l'autre sa production romanesque, poétique ou musicale contribue inversement à sa déstabilisation. Et à ce titre, il reste possible de rêver à un ultime avatar de la *persona* houellebecquienne qui permettrait, sinon de résoudre, du moins d'enrichir le problème : celui de l'*acteur* Houellebecq, à la fois présent par son image et masqué par elle. Reste que le Houellebecq acteur n'a, à l'heure actuelle, pas encore donné toute sa mesure.

L'heure actuelle reste en effet au roman, et plus particulièrement à *Anéantir*, le dernier en date, qui bien logiquement ne figure pas au générique du présent livre. Mais s'il était permis d'en tenir compte quand même, pour prolonger les réflexions qui y figurent, on commencerait par constater les signes assez clairs d'un divorce entre Houellebecq et la presse : d'abord parce que l'auteur n'a pas accordé d'interviews, ensuite parce que le roman ne compte qu'un seul personnage de journaliste et qu'il s'agit du seul qui soit ouvertement et unanimement méprisable. Quand on sait par ailleurs que Houellebecq a situé l'essentiel du personnel romanesque d'*Anéantir* dans la sphère politique, ce n'est pas un mince constat... Le récit transmédiatique houellebecquien s'est-il définitivement atrophié de cette collaboration, à la fois si problématique et si féconde ? Dans tous les cas, *Anéantir* donne raison sur un point à Baroni : à cesser de jouer le jeu médiatique, Houellebecq gagne en contrôle. *Anéantir*, a-t-on pu lire dans la presse de gauche, ou encore par exemple sur le blog de Pierre Assouline, serait raté parce qu'il ne résout aucune des intrigues secondaires qu'il met en place – une série d'attentats aux mobiles incompréhensibles, une élection présidentielle au résultat à peine commenté, et jusqu'au devenir de la plupart des protagonistes, hormis le principal : sept

cent trente pages ne permettent pas au lecteur d'en savoir plus sur ces questions. Le parallèle serait facile à établir entre le personnage de Paul, décidant au fil du texte de concentrer son attention de plus en plus prioritairement sur sa vie, sa famille et son couple, au détriment de tout le reste, et un Houellebecq faisant savoir qu'il abandonne sa relation aux médias.

Surtout, *Anéantir* présente une nouveauté dans ses procédés discursifs qui fait écho aux réflexions de Baroni. Le personnage central du roman, Paul Raison, haut fonctionnaire, est présenté comme assez intelligent et assez éduqué pour avoir un avis sur à peu près tout, qu'il ne s'interdit pas de partager avec le lecteur. Mais d'une part cet avis est souvent très peu développé, et de l'autre il est presque systématiquement modalisé par une ou plusieurs clauses d'incertitude, par lesquelles Paul se dénonce comme illégitime à détenir la vérité sur le sujet. Le texte est truffé de telles locutions: «Il ne se souvenait plus» (p. 74), «des chênes ou des hêtres il ne savait plus» (p. 727), «il ne s'y connaissait pas davantage en quatuors à cordes qu'en animaux de la ferme» (p. 234), «sur certains points on change et sur d'autres pas du tout, telle était la très pauvre conclusion à laquelle il se sentait en mesure d'aboutir» (p. 160). Pour Paul, il semblerait que la condition fondamentale de la majeure partie de son rapport encyclopédique à la connaissance soit le détachement par rapport à la possibilité de vérité. Le changement est considérable quand on se souvient que la plupart des personnages principaux des romans de Houellebecq sont, à un degré ou à un autre, des experts: ingénieurs, professeurs, physiciens, artistes... De cette disparition partielle des assertions vériconditionnelles découle une conséquence de taille: Houellebecq se donne ici les moyens de court-circuiter le discours de vérité auquel souscrivent les médias. On pourra difficilement imaginer un Pujadas demander à Houellebecq s'il partage l'avis de son personnage...

Pour autant, ce changement marque-t-il une restriction de la polyphonie à l'œuvre dans ses romans? Certainement pas, puisque le lecteur reste autorisé à se positionner sur les assertions dont il est témoin, tout comme il reste autorisé à deviner l'auteur derrière celles-ci. Mais un auteur désormais à la fois plus proche de lui et plus lointain – Houellebecq sans Houellebecq. Les conclusions auxquelles se livre Baroni restent donc parfaitement valables, voire plus encore: cette dilution de l'au(c)tori(al)ité est précisément celle qu'il constate via Houellebecq «les textes qui changent véritablement le monde ne sont pas des fictions». Tout au plus celles-ci peuvent-elles servir à témoigner d'un monde – et d'un auteur – qui changent.

RÉFÉRENCES

ORIGINE DES CHAPITRES

1. Baroni, Raphaël (2008) «Revenances de l'auteur», in *La Vie et l'œuvre. Recherches sur le biographique*, P. Kaenel, J. Meizoz, F. Rosset & N. Valsangiacomo (dir.), Université de Lausanne, Bibliothèque numérique RERO DOC, p. 159-168.
Cet article a été repris en 2009 dans *L'Œuvre du temps*, Paris, Seuil, p. 147-166.
2. Baroni, Raphaël (2009), «Regarder le monde en face?», in *L'Œuvre du temps*, Paris, Seuil, p. 167-199. Le chapitre est accessible en open-access sur le site de la revue *Vox Poetica*.
3. Baroni, Raphaël (2012), «Authentifier la fiction ou généraliser l'autobiographie?», in *L'Autofiction : variations génériques et discursives*, J. Zufferey (dir.), Louvain-la-Neuve, Academia, p. 83-99.
4. Baroni, Raphaël (2014), «La guerre des voix : critique polyphonique et divergences interprétatives dans l'œuvre de Michel Houellebecq», *COnTEXTES*. URL : <http://contextes.revues.org/5979>
5. Baroni, Raphaël & Samuel Estier (2016), «Peut-on lire Houellebecq? Un cas d'illisibilité contemporaine», *Fabula LHT*, n° 16.
URL : <https://www.fabula.org/lht/16/baroni-estier.html>
6. Baroni, Raphaël (2016), «Comment débusquer la voix d'un auteur dans sa fiction. Une étude de quelques provocations de Michel Houellebecq», *Arborescence*, n° 6. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2016-n6-arbo02664/1037505ar/>
7. Baroni, Raphaël & Gaspard Turin (2016), «Playa Blanca : performance musicale et voix d'auteur», *Études de Lettres*, n° 301.
URL : <https://journals.openedition.org/edl/1195>
8. Baroni, Raphaël (2017), «Houellebecq, de l'œuvre à la créature trans-médiatique», in *Cahier Houellebecq*, Paris, Éditions de l'Herne, p. 364-368.
9. Baroni, Raphaël (2017), «Combien d'auteurs y a-t-il dans cette œuvre?», *Fabula / Les colloques*.
URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4222.php>

Je signale aussi trois références auxquelles ces textes sont liés, qui offrent un prolongement bienvenu pour les questions évoquées :

Baroni, Raphaël (2009), *L'Œuvre du temps*, Paris, Seuil.

Baroni, Raphaël & Francis Langevin (dir.) (2016), « Polyphonies : voix et valeurs du discours littéraire », *Arborescence*, n° 6, en ligne, URL : <https://www.erudit.org/revue/arbo/2016/v/n6/index.html>

Baroni, Raphaël & Samuel Estier (dir.) (2017), « Les “voix” de Michel Houellebecq », *Fabula/Les colloques*, actes du colloque du 3 au 4 mars 2016 à l'Université de Lausanne, en ligne, URL : <http://www.fabula.org/lodel/colloques/index.php?id=3250>

RÉFÉRENCES CITÉES

Adam, Jean-Michel (1997), *Les Textes : Types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Paris, Nathan.

Adam, Jean-Michel & Ute Heidmann (2007), « Six propositions pour l'étude de la généricité », in *Le Savoir des genres*, R. Baroni & M. Macé (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 21-34

Aristote (1990), *La Poétique*, Paris, Le Livre de Poche.

Assayas, Michka (2000), *Dictionnaire du rock*, Paris, Robert Laffont « Bouquins ».

Atallah, Marc (2007), « Expérimenter une vie sans fin », *Versants*, n° 52, p. 53-72.

Authier-Revuz, Jacqueline (1984), « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langage*, n° 73, p. 98-111.

Authier-Revuz, Jacqueline (1982), « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRLAV*, n° 26, p. 91-151.

Autrand, Paul (1993) *Le XX^e siècle : littérature française*, Nancy, Presses universitaires de Nancy.

Bal, Mieke (2001), « Voix/voie narrative : la voix métaphorée », *Cahiers de narratologie*, n° 10 (1), p. 9-36, en ligne, URL : <http://narratologie.revues.org/6909>

Bakhtine, Mikhaïl ([1970] [1929]), *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.

Bakhtine Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

- Baroni Raphaël & Marielle Macé (dir.) (2007), *Le Savoir des genres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. La Licorne.
- Barras, Ambroise (2006), «Émergence de l'illisible digital», dans *L'Illisible*, L. Louvel et C. Rannoux (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 187-198.
- Barthes, Roland (1973), *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. «Points».
- Barthes, Roland (1972), *Le Degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. «Points».
- Barthes, Roland ([1968] 1984), «La mort de l'auteur», in *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris, Seuil, p. 63-69.
- Barthes, Roland ([1954] 2002), *Mythologies* in *Œuvres complètes* t. 1, Paris, Seuil.
- Bayard, Pierre (2007), *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Minuit.
- Benveniste, Emil (1966), «Les relations de temps dans le verbe français», in *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, p. 237-250.
- Boix, Christian (1999), «Les outils d'analyse de la voix narrative», *Cahiers de narratologie*, n° 9, p. 159-173.
- Bokobza Kahan, Michèle (2009), «Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction», *Argumentation & analyse du discours*, n° 3.
- Booth, Wayne C. (1988), *The Company We Keep. An Ethics of Fictions*, Berkeley, University of California Press.
- Booth, Wayne C. (1989), «Are Narrative Choices Subject to Ethical Criticism?» in *Reading Narrative. Form, Ethics, Ideology*, J. Phelan (dir.), Columbus, Ohio State University Press, p. 57-78.
- Booth, Wayne C. (1977), «Distance et point de vue. Essai de classification», *Poétique du récit*, Paris, Seuil, p. 85-113.
- Booth, Wayne C. (1968), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago University Press.
- Bottarelli, Alice (2016), *Michel Houellebecq : négociation de présence et dispersion créatrice*, Mémoire de Maîtrise universitaire, Université de Lausanne.
- Bourdieu, Pierre (1998), *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil.
- Bourdieu, Pierre (1971), «Le Marché des biens symboliques», *L'Année sociologique*, n° 22, p. 49-106.

- Bourmeau, Sylvain (2013), « Houellebecq : mieux vaut s'écouter parler, on est plus heureux » *Libération*, 1^{er} avril, en ligne, URL : http://www.liberation.fr/culture/2013/04/01/mieux-vaut-s-ecouter-parler-on-est-plus-heureux_892904
- Bronckart, Jean-Paul (2022), *Activité langagière, textes et discours : pour un interactionisme sociodiscursif*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas.
- Calame, Claude (2013), "Choral polyphony and the ritual function of tragic songs", *Choral Mediations in Greek Tragedy*, R. Gagné & M. Hopman (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, p. 35-57.
- Célis, Raphaël (2007), « De quelques grands enjeux éthiques et anthropologiques de l'œuvre romanesque de Michel Houellebecq », in *Quelle éthique pour la littérature ? pratiques et déontologies*, Genève, Labor et Fides, p. 95-124.
- Chaillou, Michel (1987), « L'extrême-contemporain, journal d'une idée », *Po&sie* n° 41, p. 6.
- Chambrot, Eve (2014), *La bonne distance*, Paris, Envolume Éditions.
- Colonna, Vincent (2004), *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris, Tristram.
- Comment, Bernard (2015), « Éclairer le monde », in *Le Monde, hors-série : Roland Barthes l'inattendu*, juillet-août.
- Compagnon, Antoine (2007), *La Littérature, pourquoi faire ?*, Paris, Fayard.
- Compagnon, Antoine (1998), *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil.
- De Almeida, José Domingues (2007), « Réactions à la réaction. Brèves considérations sur le sens de l'épiphraise dans *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq », *Cédille*, n° 3, p. 179-190.
- Decout, Maxime (2018), *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paxadoxe ».
- Decout, Maxime (2015), *En toute mauvaise foi. Sur un paradoxe littéraire*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paxadoxe ».
- Demonpion, Denis (2005), *Houellebecq non autorisé. Enquête sur un phénomène*, Paris, M. Sell.
- Derrida, Jacques (1981), *Glas. Que reste-t-il du savoir absolu ?*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier, tome 1.
- Doležel, Lubomír (1998), *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- Ducrot, Oswald (1984), *Le Dire et le dit*, Paris, Editions de Minuit.

- Dufays, Jean-Louis (2000), «Lire, c'est aussi évaluer. Autopsie des modes de jugement à l'oeuvre dans diverses situations de lecture», *éla, Revue de Didactologie des langues-cultures*, n° 119, p. 277-290.
- Dufays, Jean-Louis (1994), *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga.
- Eaglestone, Robert (2004), «One and the Same? Ethics, Aesthetics, and Truth», *Poetics Today*, n° 25 (4), p. 595-608.
- Eco, Umberto (1986), «Abduction en Uqbar», *Poétique*, n° 67, p. 259-268.
- Eco, Umberto (1985), *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset.
- Escola, Marc (2017), «Puissance du roman, paresse du romancier», *Fabula / Les colloques*, en ligne, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document3751.php>
- Escola, Marc (dir.) (2012), *Théorie des textes possibles*, Amsterdam & New York, Rodopi.
- Eskin, Michael (2004), «Introduction : The Double "Turn" to Ethics and Literature», *Poetics Today*, n° 25 (4), p. 557-572.
- Estier, Samuel (2020), «Vers une nouvelle économie numérique de la critique» in *Introduction à l'étude des cultures numériques*, Malakoff, Armand Colin, 297-312.
- Estier, Samuel (2016), «Houellebecq pastiché et canonisé» in *La Réception critique de l'œuvre de Michel Houellebecq*, Paris, Classiques Garnier.
- Estier, Samuel (2015), *À propos du « style » de Houellebecq. Retour sur une controverse (1998-2010)*, Lausanne, Archipel, coll. «Essais».
- Estier, Samuel (2013a), «Happy 10th Anniversary : dix années de critique houellebecquienne», *Versants*, n° 60 (1), p. 93-107.
- Estier, Samuel (2013b), «L'énigme Houellebecq», *Acta fabula*, n° 14 (7), en ligne, URL : <http://www.fabula.org/revue/document8188.php>
- Fassin, Eric (2009), «Le roman noir de la sexualité française», in *Le sexe politique*, Paris, Editions de l'EHESS, p. 251-268.
- Fish, Stanley (2007), *Quand lire c'est faire*, Paris, Les prairies ordinaires.
- Fonagi, Ivan (1991), *La vive voix. Essais de psychophonétique*, Paris, Payot.
- Foucault, Michel (1969), «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société française de philosophie*, n° 63 (3), p. 73-104.
- Freud Sigmund ([1929] 1971), «La Création littéraire et le rêve éveillé», in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard.

- Fumaroli, Marc (1990), «La parole vive au XVII^e siècle : la voix», in *La voix au XVII^e siècle. Littératures classiques n° 12*, P. Dandrey (dir.), p. 7-11.
- Gasparini, Philippe (2009), «De quoi l'autofiction est-elle le nom?», Université de Lausanne, en ligne, URL : <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>
- Gasparini Philippe (2008), *L'Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. Poétique.
- Genette Gérard (2006), *Bardadrac*, Paris, Seuil.
- Genette, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- Goffman, Ervig (1991), *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Minuit.
- Grivel, Charles (1981), «Savoir social et savoir littéraire», *Littérature*, n° 44, p. 117-127.
- Guiader, Vincent (2006), «L'extension du domaine de la réception. Les appropriations littéraires et politiques des *Particules élémentaires* de Michel Houellebecq», in *Comment sont reçues les œuvres. Actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics*, I. Charpentier (dir.), Grane, CREAPHIS, p. 177-189.
- Harris, Ashley (2017), «Michel Houellebecq's Transmedial Œuvre : Extension of the Realm of Creative Intervention», *Itinéraires*, n° 2016 (2), URL : <http://itineraires.revues.org/3441>
- Heinich, Nathalie (2005), *L'Elite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard.
- Holm, Helge Vidar (2003), «Le concept de polyphonie chez Bakhtine» in *Polyphonie linguistique et littéraire*, VII, document de travail des polyphonistes scandinaves, 2003, p. 95-110.
- Jameson, Fredric ([1991] 2011), *Le Postmodernisme. Ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, ENSBA.
- Jeffery, Ben (2011), *Anti-Matter : Michel Houellebecq and Depressive Realism*, Winchester, Zero Books.
- Jenkins, Henry (2020), «Dix thèses sur la narration transmédiatique», in *Introduction à l'étude des cultures numériques*, R. Baroni & C. Gunti (dir.), Malakoff, Armand Colin, p. 177-181.
- Jourde, Pierre (2002), «L'individu louche : Michel Houellebecq», in *L'écriture sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules, p. 265-289.
- Jouve, Vincent (2001), *Poétique des valeurs*, Paris, PUF.

- Jouve, Vincent (1992), «Pour une analyse de l'effet-personnage», *Littérature*, n° 85, p. 103-111.
- Kaempfer Jean & Jérôme Meizoz (2003), *Littérature et morale publique. Censure, justice, presse XXVII^e-XX^e*, *Études de lettres*, n° 4.
- Korthals Altes, Liesbeth (2014), *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction*, Lincoln & London, University of Nebraska Press.
- Korthals Altes, Liesbeth (2010), «Slippery Author Figures, Ethos, and Value Regimes», *Authorship Revisited*, G. J. Dorleijn & R. Grüttemeier (dir.), Leuven, Peeters, p. 95-117.
- Korthals Altes, L. (2004), «Persuasion et ambiguïté dans un roman à thèse postmoderne (Les particules élémentaires)», in Michel Houellebecq, S. van Wesemael (dir.), Amsterdam/New York, Rodopi, p. 29-45.
- Korthals Altes, Liesbeth (1999a), «Présentation», *Études littéraires*, n° 31 (3), p. 7-13.
- Korthals Altes, Liesbeth (1999b), «Le tournant éthique dans la théorie littéraire : impasse ou ouverture?», *Études littéraires*, n° 31 (3), p. 39-56.
- Korthals Altes, Liesbeth (1992), *Le Salut par la fiction. Sens, valeurs et narrativité dans Le Roi des Aulnes de Michel Tournier*, Amsterdam, Rodopi.
- Kuzmičová, Anežka (2014), «Literary Narrative and Mental Imagery: A View from Embodied Cognition», *Style*, n° 48 (3), p. 275-293.
- Lafarge, Claude (1983), *La Valeur littéraire. Figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, Paris, Fayard.
- Langevin, Francis (2014), «Genre, géographie et héritage: lecture éthique du style du narrateur dans *L'annonce* de Marie-Hélène Lafon», *Tangence*, n° 105, p. 91-108.
- Laugier, Sandra (2006), *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Lavocat, Françoise (2016), *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil.
- Legallois, Dominique & Céline Poudat (2008), «Comment parler des livres que l'on a lus? Discours et axiologie des avis des Internaute», *Semen*, n° 26, en ligne. URL : <http://semen.revues.org/8444>
- Lotman, Jurij (1973 [1970]) *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard.

- Macé, Marielle (2011), *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais ».
- Macé Marielle (2010), « Un petit tour dans l'avenir. Le temps long de la lecture romanesque », in *Devant la fiction, dans le monde*, Grall C. & Macé M. (dirs), Rennes, PUR, 2010, coll. La Licorne, p. 261-276
- Maingueneau, Dominique (2011), *Les Phrases sans texte*, Paris, Armand Colin.
- Maingueneau, Dominique (2007), *La Littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 ».
- Maingueneau, Dominique (2004), *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- Maris, Bernard (2014), *Houellebecq économiste*, Paris, Flammarion.
- Meschonnic, Henri (1982), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier.
- Meizoz, Jérôme (2014), « Cendrars, Houellebecq : portrait photographique et présentation de soi », *COntEXTE*, n° 14.
En ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/contextes.5908>
- Meizoz, Jérôme (2011), *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Erudition.
- Meizoz Jérôme (2007), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine.
- Meizoz, Jérôme (2004), « Le roman et l'inacceptable. Sociologie d'une polémique : Plateforme de Michel Houellebecq », in *L'Œil sociologue et la littérature*, Genève, Slatkine Erudition, p. 181-209.
- Naulleau, Eric (2005), *Au secours, Houellebecq revient !*, Paris, Chiftel & Cie.
- Noguez, Dominique (2003), *Houellebecq, en fait*, Paris, Fayard.
- Noiville, Florence (2008), « Houellebecq et le retour de la mère indigne », *Le Monde*, 30 avril, en ligne, consulté le 27 mars 2013, URL : http://www.lemonde.fr/livres/article/2008/04/30/houellebecq-et-le-retour-de-la-mere-indigne_1040091_3260.html
- Norricks, Neal R. (2005), « The Dark Side of Tellability », *Narrative Inquiry*, n° 15 (2), p. 323-343.
- Novak-Lechevalier, Agathe (2018), *Houellebecq, l'art de la consolation*, Paris, Stock.
- Novak-Lechevalier, Agathe (2016), « Présentation », in *La Carte et le territoire*, Paris, GF Flammarion.

- Novak-Lechevalier, Agathe (2014), «Là où ça compte», in *Non réconcilié*, Paris, Gallimard, p. 11-12.
- Nussbaum, Martha Craven (1983), «Flawed Crystals: James's The Golden Bowl and Literature as Moral Philosophy», *New Literary History*, n° 15 (1), p. 25-50.
- Patron, Sylvie (2009), *Le Narrateur*, Paris, Armand Colin.
- Phelan, James (1996), *Narrative as Rhetoric. Technique, Audiences, Ethics, Ideology*, Columbus, Ohio State University Press.
- Phelan, James (1989), *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago, University of Chicago Press.
- Picard, Michel (1977), «Pour la lecture littéraire», *Littérature*, n° 26, p. 42-50.
- Platon (2004), *La République*, Paris, Flammarion.
- Pluvinet, Charline (2012) *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. «Interférences».
- Proust, Marcel (1954), «La méthode de Sainte-Beuve», *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, p. 121-147.
- Rabatel, Alain (2008), *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Tome 1 : Les points de vue et la logique de la narration*, Limoges, Lambert-Lucas.
- Richards, Ivor Armstrong (1929), *Practical Criticism. A Study of Literary Judgment*, New York, Harvest Books.
- Rouxel, Annie & Gérard Langlade (dir.) (2004), *Le Sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, PUR.
- Ryan, Marie-Laure (2001), «The Narratorial Functions: Breaking Down a Theoretical Primitive», *Narrative*, n° 9 (2), p. 146-152.
- Schaeffer, Jean-Marie (2015), *L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard.
- Schaeffer, Jean-Marie (2005), «Métalepse et immersion fictionnelle», *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, J. Pier & J.-M. Schaeffer (dir.), Paris, Editions de l'EHESS, p. 323-334.
- Schaeffer, Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil.
- Schaeffer, Jean-Marie (1994), «Le récit fictif» in *Modernité, fiction, déconstruction*, J. Bessière (dir.), Paris, Lettres Modernes, n° 2, p. 33-55.
- Searle, John (1975), «The Logical Status of Fictional Discourse», *New Literary History*, n° 6 (2), p. 319-332.

- Schuerewegen, Franc (2004), «He ejaculated (Houellebecq)», *Esprit Créateur*, n° 44 (3), p. 40-47.
- Suleiman, Susan (1983), *Le Roman à thèse*, Paris, PUF.
- Turin, Gaspard (2018), «“La valeur absolue. Chevillard et la mauvaise littérature», *Critique*, n° 855-856, p. 716-731, en ligne, URL : <https://www.cairn.info/revue-critique-2018-8-page-716.htm>
- Turin, Gaspard (2012), «“Il faudrait que je meure ou que j’aie à la plage”. Effets de posture et soupçon de bonne foi dans *Présence humaine* de Houellebecq et Burgalat», *Revue critique de fiction contemporaine française*, n° 5, en ligne, URL : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx05.06>
- Viard, Bruno (2013), *Les Tiroirs de Michel Houellebecq*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Zima, Pierre V. (1999), «Idéologie, théorie et altérité : l’enjeu éthique de la critique littéraire», *Etudes littéraires*, n° 31 (3), p. 17-30.

FICTIONS LITTÉRAIRES DE MICHEL HOUELLEBECQ

- Houellebecq, Michel (2022), *Anéantir*, Paris, Flammarion.
- Houellebecq, Michel (2019), *Sérotonine*, Paris, Flammarion.
- Houellebecq, Michel (2015), *Soumission*, Paris, Flammarion.
- Houellebecq, Michel (2010), *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion.
- Houellebecq, Michel (2005), *La Possibilité d’une île*, Paris, Flammarion.
- Houellebecq, Michel (2002), *Lanzarote et autres textes*, Paris, Librio.
- Houellebecq, Michel (2001), *Plateforme*, Paris, Flammarion.
- Houellebecq, Michel (1998), *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion.
- Houellebecq, Michel (1994), *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Flammarion.

AUTRES TEXTES OU PERFORMANCES DE MICHEL HOUELLEBECQ

- Houellebecq Michel & Nelly Kapriélian (2010), *Les Inrockuptibles*, n° 771, pp. 36-43.
- Houellebecq, Michel & Bernard-Henri Lévy (2008), *Ennemis publics*, Paris, Flammarion/Grasset.

- Houellebecq, Michel (2005), «L'humanité, stade second», in *SCUM manifesto*, V. Solanas, Paris, Fayard, p. 91-101.
- Nicloux, Guillaume (2014), *L'Enlèvement de Michel Houellebecq*, Les Films du Worso & Arte France.
- Houellebecq, Michel & Frédéric Martel (1999), «C'est ainsi que je fabrique mes livres», *Nouvelle Revue Française*, n° 548.

AUTRES RÉFÉRENCES LITTÉRAIRES OU CULTURELLES

- Aubert, Jean-Louis Aubert (2014), *Les Parages du vide*, Parlophone.
- Baudelaire, Charles (1975 [1887]), *Mon cœur mis à nu*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard «Pléiade», p. 676-708.
- Beigbeder, Frédéric (2009), *Un Roman français*, Paris, Gallimard.
- Borges, Jorge Luis (1983 [1944]), *Fictions*, Paris, Gallimard.
- Dobrovsky, Serge (1977), *Fils*, Paris, Galilée.
- Irving, John (1998 [1978]), *Le Monde selon Garp*, Paris, Seuil, coll. Points.
- Pop, Iggy (2009), *Préliminaires*, Astralwerks & Virgin.
- Quignard, Pascal (1986), *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Saint-Clément de Rivière, Fata Morgana.
- Mann, Thomas (1985 [1924]), *La Montagne magique*, Paris, Fayard, coll. «Le Livre de Poche».
- Rousseau, Jean-Jacques (1994 [1782]), *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Bookking International.
- Sarraute, Nathalie (1983), *Enfance*, Paris, Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul (1980 [1938]), *La Nausée*, Paris, Gallimard.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION – STRATIGRAPHIE.	7
1. CE QUE L’AUTEUR FAIT AU LECTEUR (QUE SON TEXTE NE FAIT PAS TOUT SEUL)	15
TÉMOIGNAGES	15
L’ORIGINE D’UNE FAILLE.	16
LE CANAL DE L’INTERPRÉTATION	19
LA SPIRALE DE LA LECTURE.	24
ÉPILOGUE.	28
2. CARTOGRAPHIER LES VOIX DU ROMAN	31
QUI PARLE AINSI?	31
ENTRE DEUX PROCÈS.	37
À LONG TERME, LA VÉRITÉ TRIOMPHE	42
C’EST CELA POUR MOI.	48
3. AUTHENTIFIER LA FICTION OU GÉNÉRALISER L’AUTOBIOGRAPHIE?	53
L’UTILITÉ D’UN GENRE	53
LE MÉLANGE ET LA PORTÉE DES VOIX	54
CRÉATURES OU PARASITES?	61
UNE VIE ROMANESQUE	63
C’EST VRAIMENT LUI	67
4. LA GUERRE DES VOIX.	69
IL EST UN PEU LOURDINGUE, QUAND MÊME, MOLIERE.	69
UN CHIEN, C’EST PLUS AMUSANT QU’UN ENFANT	77
LIRE POUR.	82
5. PEUT-ON LIRE HOUELLEBECQ?	87
RECONFIGURATIONS DU LISIBLE ET DE LA VALEUR LITTÉRAIRE.	87
L’ILLISIBILITÉ RELATIVE D’UN AUTEUR RELATIVEMENT LISIBLE	89

UNE ILLISIBILITÉ STYLISTIQUE, POLYPHONIQUE ET MORALE	91
QUAND L'ACTUALITÉ RATTRAPE LA FICTION ET LA MACHINE MÉDIATIQUE S'EMBALLE	95
QUELQUES HYPOTHÈSES SUR LES CONDITIONS DE LA LISIBILITÉ CONTEMPORAINE	99
6. COMMENT DÉBUSQUER LA VOIX D'UN AUTEUR DANS SA FICTION?	103
UNE ŒUVRE POLYPHONIQUE ET AMBIGUË	103
DÉTERMINER LA RESPONSABILITÉ DE L'AUTEUR.	108
DÉTOURNER LE REGARD	118
7. PLAYA BLANCA : PERFORMANCE MUSICALE ET VOIX D'AUTEUR	121
Y A-T-IL UNE VOIX DANS CE TEXTE?	121
ENTRE COMPÉTENCE ET INCOMPÉTENCE, ENTRE PERFORMANCE ET PRÉSENCE.	124
DE MORODER À NIRVANA.	126
COMMENT LA PERFORMANCE VOCALE TRANSFORME LA LECTURE ET REDÉFINIT LA POSTURE	129
8. DE L'ŒUVRE À LA CRÉATURE TRANSMÉDIATIQUE	133
EST-CE QUE VOUS APPROUVEZ VOTRE HÉROS?	133
LE «MYTHE» HOUELLEBECQ	135
9. COMBIEN Y A-T-IL D'AUTEURS DANS CETTE ŒUVRE?	141
DE QUELLE MANIÈRE L'AUTEUR HABITE-T-IL SA FICTION?	141
LA FRAGMENTATION DES FIGURES DE L'ÉCRIVAIN.	146
LA POLYPHONIE MALGRÉ TOUT?	150
POSTFACE – HOUELLEBECQ SANS HOUELLEBECQ?	153
RÉFÉRENCES.	157

Achevé d'imprimer en 2022
sur les presses de l'imprimerie Slatkine
à Genève (Suisse).

Ce livre ne cherche pas à célébrer le génie de Houellebecq ou à dénoncer son imposture. Il ne s'agit pas davantage d'une étude raisonnée de son œuvre. Ce livre porte sur la *lecture* des romans de Houellebecq. Quelle forme prend l'interprétation au contact de récits qui divisent la critique et le public ? Tenter de répondre à cette question conduit à aborder les textes sous l'angle d'une *critique polyphonique*. Il s'agit de remonter à l'origine plurielle des énoncés fictionnels et, parfois, de suivre ce cordon ombilical qui rattache les romans à la vie de leurs auteurs et au monde. Cela consiste donc, occasionnellement, à engager la responsabilité de l'écrivain. Mais ce dernier ne parle jamais seul : il *est parlé* autant qu'il *fait parler* ses personnages. Il s'agit alors de procéder à la manière d'un archéologue, par analyse de couches sédimentées. Celles et ceux qui glorifient Houellebecq ou qui rejettent son œuvre n'entendent simplement pas les mêmes voix dans ses romans, et rien ne nous oblige à trancher le débat. La littérature vit des désaccords qu'elle engendre.

RAPHAËL BARONI est professeur associé à l'Université de Lausanne. Il est l'auteur de *La Tension narrative* (Seuil, 2007), *L'Œuvre du temps* (Seuil, 2009) et *Les Rouages de l'intrigue* (Slatkine, 2017). Il a co-dirigé une douzaine de numéros de revue ou d'ouvrages collectifs, parmi lesquels *Introduction à l'étude des cultures numériques* (Armand Colin, 2020) et *Le Savoir des genres* (PUR, 2007). Il a créé le Réseau des narratologues francophones et préside l'Association internationale des chercheurs en littératures populaires et cultures médiatiques. À côté de ses enseignements à Lausanne, il a enseigné à l'École normale supérieure de Paris, à la Sorbonne-Nouvelle et à l'Université catholique de Louvain.

ISBN 978-2-05-102921-6



9 782051 029216